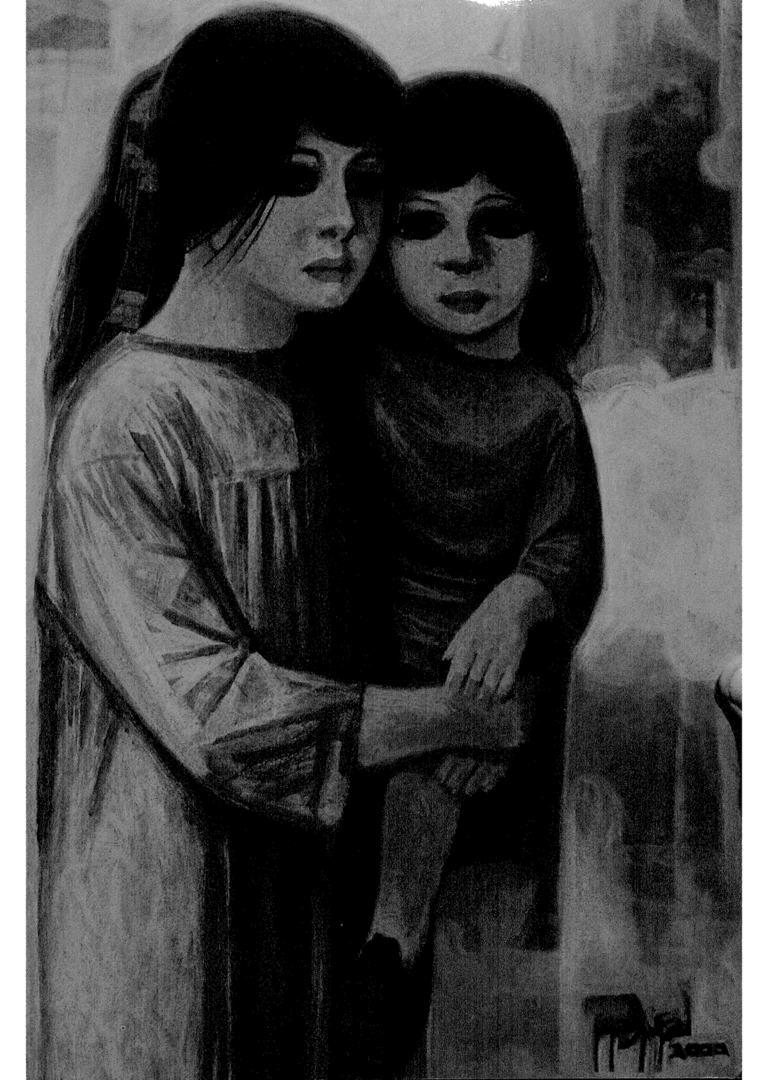

العدد المائة والاربعون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



الافتتاحية

الديمقراطية تعني تغيير المناخات السائدة

منذ طفولتنا في هذا الوطن العربي الممتد من الغنى الفاحش وحتى الفقر المدقع، من الظلم المرعب وحتى الفردية المتسلطة، من الشعارات الوردية وحتى نقيضها في السلوكيات اليومية، احتلت الديمقراطية مساحات من حجم الثرثرة والادعاء والتباكي مما يمكن أن يُصلح البشر على هذا الكوكب، لو أن جزءاً يسيراً منها تم توظيفه من قبل أدعيائها بحسن نية، ومصداقية وبإدراك حقيقي، وبمسعى نبيل لتحقيقها وتجذيرها في حياتنا العربية، ليصبح المناخ تغييراً حقيقياً يفضي إلى طموحات إنساننا العربي للعيش في ظلاله الوارفة ونسائمه النقية.

لكننا – ويا للحزن والخيبة – وعلى امتداد العقود الماضية، كنا نراهن على الأصوات المرتفعة من شريحة السياسيين الذين كانوا يرفعون هذه المظلة فوق طروحاتهم لتحقيق كل الأهداف الذاتية والمصلحية والنفعية والدعائية - باستثناء "الديمقراطية" - والتي تعرض الإنسان العربي في غمره تلك المساجلات والحروب الكلامية، والشعارات الزائفة إلى القهر والتهميش والإقصاء. وكانت تلك المراحل تشبه إلى حد بعيد صورة لواقعنا الاجتماعي الذي اعتلى فيه اللص على المنبر وهو يتحدث عن السرقة كجريمة اجتماعية، والمجرم وهو يتحدث عن النفس التي حرم الله قتلها إلا بالحق، والكاذب وهو يدعو إلى الصدق، والفاسد وهو ينذر الفاسدين بالعقاب الأليم في الحياة الدنيا وفي الآخرة.

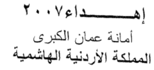
تلك هي مصيبتنا الصغرى - في حقيقة الأمر - أخلاقياً وحضارياً ودينياً، ولكن مصيبتنا الكبرى تكمن أنه في غمرة استمرار هذه الظاهرة واستفحالها كانت الشريحة المعنية بتصويب هذه الأمور، من خلال تعرية أصحابها، وتحريض النشء على التصدي لها، وهي (شريحة المثقفين).. كانت- وللأسف – إما في مقاعد المشاهدين الصامتين، أو في مقاعد المطبلين، أو في صفوف المدّعين برفضها قولاً، وهي على الصعيد المسلكي تمارسها بالقول والعمل.

على الصعيد السياسي ليس هنالك شيء أسهل من إصدار عشرات القرارات التي تؤكد وتطالب بأن تصبح الديمقراطية منهاجاً لحياة هذا القطر أو ذاك، وليس هنالك شيء أسهل – كذلك – من تمرير هذه الدعوات باعتبارها تمثل منهجية هذا السياسي الحقيقية وإيمانه المطلق بضروراتها.

ولكن السؤال: أين هو دور المثقف في كشف الغطاء عما هو غير ظاهر للعيان؟ وأين دوره في خلق جبهة موازية أشد قوة وتأثيراً لتعرية المستفيدين من هذه المصائد والشباك التي يخططون بعناية فائقة لكي تقع الغالبية في شراكها؟ ثم تتكرر اللعبة عقداً بعد عقد، وعاماً بعد عام، ومع ذلك فإنها تنطلي على الغالبية من المتضررين بحبائلها، لسبب في غاية البساطة هو: أن الشريحة المعنية بطرح مفردات المشروع النهضوي للأمة، وتحديد مساره وآفاقه المستقبلية، تمارس اللعبة نفسها، ولكن مع فارق يبعث على السخرية والضحك في آن معاً، هو أنه في الشريحة الأولى هنالك حجم هائل من المستفيدين مادياً ونفوذاً، في حين يكتوي أصحاب الشريحة الثانية بنار الفاقة والمعاناة، فأصحاب الشريحة الأولى لا تكفيهم الملايين أما أصحاب الثانية فيتخاصمون على الملاليم.

رئيس التحرير

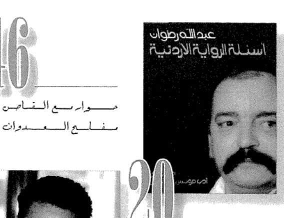






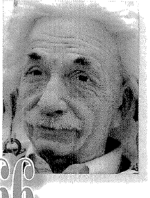
جميع اغلفة العدد للفنان : نصر عبد العزيز

المعروضة في جاليري الاورفلي



46 حوار مع القاص مفلح العدوان

20 عبد الله رضوان والنقد السوسيو ثقافي



66 فلسفة الضحك

86 اورهان باموك، بين جائزة نوبل وشفرة اسطانبول

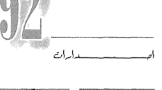


المحتويات



AMMAN 140
شباط / ٢٠٠٧
تصـدر عـن
أمانة عمّان الكبرى













رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

المراسلات
باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٣٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية
(٢٠٠٢/٨٣٢/د)

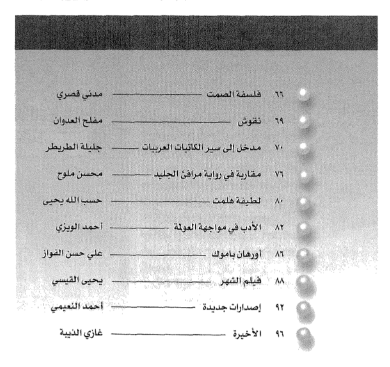
التصميم / الأخراج والرسوم
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل

مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.

لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر



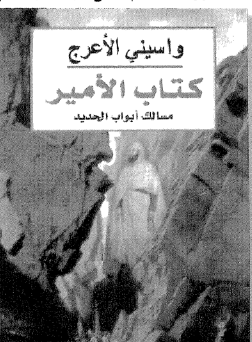
A.C.P
مطابع الرأي التجارية

كتاب الأمير"(١) لواسيني الأعرج"

أسئلة الكتابة وأقنعة التاريخ

عمر حفيظ *

يتكرر أنّ رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدّوقة هي أوّل رواية تصدر بالعربية مستوفية لشروط الفن الروائي(٢) في الجزائر، في بداية السبعينيات(١٩٧٠ - ١٩٧١). وبصرف النّظر عن اختلاف النقّاد في قراءة هذه الرواية(٣) وعمّا أسّست له من تأمّل للثورة الجزائريّة، فالثابت أنّ الرواية الجزائريّة قد شهدت، منذ ذلك التاريخ، تراكما كميّا يستحقّ المساءلة. فقد ظهرت أسماء لم تنقطع عن الكتابة، وهي أسماء لها منجزها الـذي سيسم الرّواية الجزائريّة بما يضمن لها اختلافها وتمايزها، لا في فضاء المغرب العربيّ فحسب، وإنّما بالنّسبة إلى الرّواية العربية كذلك. فنصوص عبد الحميد بن هدّوقة والطّاهر وطّار وواسيني الأعرج وأحلام مستغانمي...



على ما بين هؤلاء الكتاب من اختلافات في التّجارب والخلفيّات، تشكّل مختبرا إبداعيا يتيح للباحث أن يرصد ما شهده الخطاب الروائي من تحوّلات وإبدالات، سواء في مستوى البناء النصيّ بعناصره ومكوّناته كلّها أم في مستوى مراجع الكتابة وروافدها...

ولعلنا لا نبالغ إذا اعتبرنا تجربة واسيني الأعرج (روائي جزائري مولود سنة ١٩٥٤، وجامعي، يكتب باللغتين العربيّة والفرنسيّة) من أهمّ التّجارب الروائية العربيّة لسببين اثنين على الأقلّ:

- الأوّل، هو أنّها تجربة تنصت باستمرار إلى الواقع الجزائريّ والعربيّ، وخاصّة في لحظات التحوّل الحضاري العنيفة وما يتعلّق بتلك اللّحظات من قيم ودلالات إنسانية.
- ثانيا، هو أنّها تجربة لا تطمئنّ إلى المنجز ولا تركن إلى استنساخ الأشكال التي أنجزها الآخرون. وهذا لا يعني أنّها تبتدع أشكالها ابتداعا أو أنّها تمارس كتابة بدئية، وإنّما يعني أنها تجرّب وتركّب وتمارس حرّيتها في البناء باستمرار، إلى حدّ أنها تتمرّد على منجزها هي السابق.

ورغم هذا الذي ذكرناه، فإنّ تجربة واسيني تظلّ عصيّة الاختزال والتّلخيص. فقد بدأ هذا الروائي الكتابة في الثمانينيات (البّوابة الزّرقاء، دمشق / الجزائر، ١٩٨٠) وهو يمارس إلى اليوم كتابة الرّواية والنّقد. فتجربته، إذن، في عقدها الثّاني، وكتابته تجريبية بامتياز، بمعنى أنّها كتابة إبدالات مستمرة، في بناء الأحداث، والشّخصيات، والفضاء. فالتداخل بين اليوميّ والتاريخيّ والأسطوريّ والمعيش والمتخيّل والجسدي والشعريّ... والانفتاح على التراث العربيّ والإنسانيّ وتأمّل الرّواية ذاتها والتّصريح بذلك في الخطاب وبحثها عن أشكال جديدة... وهدم الحدود بين اللّغات واللّهجات والأنواع وشعرنة الخطاب (la poétisation du discours) وتخييل التاريخ وكتابة المأساة الجماعية... إنّما هي - كلّها- أمارات تجريب وتحديث للخطاب السردي.

ولئن كانت هذه السمات مشتركة بين الروائيّين عامة، فإنّ ما يتميّز به واسيني الأعرج هو قدرته على تحويل تلك السمات إلى ماء للكتابة. وهو ما يعني أن بناء الخطاب الروائي، في تجربة واسيني الكتابية، يخضع لإيقاع ذات

تمثلت تلك السمات وغيرها، وصارت قادرة على توظيفها على نحو يجعل الرّواية فضاء متحرّكا وكرنفالا تُهدم فيه كلّ الحدود، ليعاد بناء عالم جديد تمارس فيه الذات حرّيتها في التخيّل والتصوّر والسّؤال. وهذا ما يتيح للواحد المفرد أن يتعدّد ويتنوّع بحسب ما للذّوات الكاتبة من مقاصد وما بينها، كذلك، من تباين في التصوّر والتمثّل. فالثورة الجزائرية -مثلا- واحدة ولكنها متعدّدة في كتابتها. وليست رواية واسيني، هذه، إلا كتابة أخرى مغايرة داخل ذاك التّعدد والتّنوع، رواية اشتقت مادتها من سيرة الأمير عبد القادر ومن تاريخ الجزائر. فتعالق، من ذاك الاشتقاق، نصّان: نصّ التاريخ، أحداثا وأرضا ومجتمعا متناغما ومتنافرا ونصّ الذات وهي تحاول أن تفهم ذاتها وغيرها وزمنها المعرفي، في آن معا. وهو ما يعني - مبدئيا - أنّ الكتابة في هذه الرواية، تجاذبٌ وتنازعٌ بين مقتضيات التاريخ وإكراهاته من جهة، وطموحات الذات المرْوية والذات الرّاوية من جهة أخرى.

فما الذي يُكتب، إذن، الواقعيّ الحقيقيّ أم المتخيّل؟ الماضي الذي ولّى وانقضى أم الحاضر في سيرورته، الآن وهنا؟ وما هي حدود التداخل بين هذا وذاك؟ ثمّ ما حاجتنا إلى ما يُكتب؟ وكيف نقرأه؟ هل نصله بسياقاته الراهنة أم نتأمله في عزلته الزمنية، باعتباره ماضيا لا يتكرّر؟ وما الذي يؤسس لقيمة الرواية التاريخية تحديدا؟

٢-أسئلة الكتابة: من العتبات إلى دلالاتها:

نشرع في الإجابة عن الأسئلة السابقة بدءا من تأمّل العتبات والبحث في ممكنها الدلالي. فللعتبات أو الخطابات الموازية وظائفها. وهي وظائف متفاوتة الأهمية والقيمة. فبعضها يتعلّق بوجود الكتاب كيانا قائم الذات، كالعنوان. فأي كتاب هو في حكم المعدوم ما لم يسمّ، أي ما لم يكن له عنوان. وبعض تلك العتبات قد يسهّل التداول في معانيه وفضاءاته المختلفة. وبعضها قد يضيء ما بدا غامضا أو يحدّد مداخل للقراءة وسبلا للتأويل... ومهما يكن من أمر العتبات واختلاف وظائفها، فالثابت أنها لا تخلو من دلالة موزّعة، في هذه الرواية، بين التاريخيّ والتخييليّ.

٢-١- التّظهير: من صفحة الغلاف الرابعة إلى مكوّنات الخطاب

إنّ ما كُتب على ظهر صفحة الغلاف الرابعة - ونرجّح أنّه من إنشاء واسيني الأعرج - قد حدّد بوضوح النّوع الأدبي الذي ينتمي إليه هذا الشيء المكتوب، كما أشار إلى استراتيجية الكتابة. فنحن نقرأ ما يلي: كتاب الأمير، أوّل رواية عن الأمير عبد القادر (...) (و) هي لا تقول التاريخ لأنّه ليس هاجسا ولا تتقصّى الأحداث والوقائع لاختبارها. فليس ذلك من مهامّها الأساسية. تستند فقط إلى المادّة التاريخية وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله(٤).

بهذا الوعي بطبيعة العلاقة بين الأدب والتّاريخ، تبني الرّواية ذاتها وتستشرف أفق تلقّيها.

فهي تعلن عن نفسها باعتبارها رواية، أي نوعا أدبيا مخصوصا، له أسئلته الخاصة ورهاناته الجمالية. ثمّ إنّها تحدّد متّكأها أو مراجع كتابتها. فهي تمتح من التّاريخ ومن سيرة الأمير، بل حتّى من سيرته الشعبية التي نزعت في بعض لحظاتها إلى الأسطرة (Mythifier) وتقديسه على نحو جعل الخطاب الروائيّ، في بعض السّياقات، خطابا عجائبيا (Fantastique)(٥). وقد غدا متجاوزا، اليوم، أن نتحدّث عن مرونة الحدود بين الأنواع الأدبية. فالدّرس النقديّ يشير، باستمرار، إلى الخروق أو الانزياحات أو التعالقات القائمة في مستوى الممارسة الكتابية.

إن الخطابات كلّها مخترقةٌ على نحو يؤكّد مرونتها واحتواءها لشذرات من خطابات أخرى قريبة منها أو بعيدة عنها، في سلّم الأنواع وفي الغايات والمقاصد. وقد تأمّل الدّارسون الرّواية وانتبهوا إلى أنّ آلية التّوسيع أو التّمطيط التي تُبْنَى بها تجعلها قادرةً على أن تنسج ذاتها بخطابات أخرى متآلفة ومتنافرة، في ذات الوقت، كالكوميديا والتّاريخ والهجاء والقصيدة الغنائية والتعليمية والتفكير الفلسفي..(٦) وهو ما يؤكد أنّ الكتابة الروائية كتابة تعدّد. وفي هذه الرّواية التي استندت إلى التاريخ، تعدّدت الخطابات وتداخلت اللّغات واللّهجات فتناغمت وتنافرت، في آن معا. فالمكونات النصّية هي، الشّذرات التأريخية التسجيلية وما تعلّق بها من أحداث - كثيرا ما افتتح واسيني الاعرج الفصول بتلك الاحداث التسجيلية أو انتقل بواسطتها من حدث إلى آخر، مراعيا تتابعها في الزمان حينا، ومعرضا عن ذلك التتابع أحيانا أخرى- وهي - أي المكوّنات- رسائل كثيرة كذلك، ميّزها الروائي بخطّ سميك مختلف . رسالة الأمير عبد القادر إلى الشيوخ والعلماء ورجال القبائل(٧) - كما أنها خطب للامير عبد القادر ولجنرالات فرنسيين - خطاب بيجو(٨) أو خطاب التّحرير الذي تلاه نابليون على الأمير في معتقله في الأمبواز (Amboise) عندما جاء يعلمه بقرار ترحيله إلى تركيا(٩) . وقد تخللت الرواية كذلك تقاريرُ كثيرة، كتقارير الآباء المسيحيين- تقرير الأب سوش(١٠) -وخطب أخرى متنوعة كخطب التأبين، بل إنّ الرواية قد أدرجت في نصّها أغنية لحاو(١١) يرقّص أفاعيه، ومناظرة عن الإسلام بين الأمير وإمرأة فرنسية(١٢). ومثلما تنوعت الخطابات، فإن اللّغات واللّهجات، قد تنوّعت وتداخلت كذلك. فالعربيّة والفرنسيّة تتعايشان في فضاء نصّي، أراد له الروائي أن يحافظ على حدّ أدنى من كفايته التمثيلية للواقع، إلى حد أنّ الدارجة تتسرّب، أحيانا، لتداخل الفصحى، فتنطق كلّ شخصية بما يناسب ثقافتها أو وعيها أو انفعالها... والخيط النّاظم، لهذا التعدّد، هو شخصية الأمير عبد القادر، في ما رسمه لها واسيني الأعرج من مسارات وتحوّلات. وقد تطابق التاريخُ والرواية، في تلك المسارات حينا، واختلفا أحيانا أخرى. ومن ذاك التطابق والاختلاف، أي من ذاك التقطّع نشأت متعة هذه الرّواية، وتراءت أسئلة كثيرة، هي أسئلة ذات تبحث عن اختلافها وإيقاعها، وسط كتابة يهيمن عليها التشابه.

٢-٢- العنوان الرئيسي: من الرواية إلى الكتاب:

عنوان الرواية هو: كتاب الأمير. وتحته عنوان فرعي آخر هو: مسالك أبواب الحديد. فكأنّ عنوانا واحدا لا يكفي، وهذه الرّغبة في العنونة المضاعفة قد

تبني الرواية ذاتها وتستشرف أفق تلقيها من خلال الوعي بطبيعة العلاقة بين الأدب والتاريخ

كتاب الأمير "لواسيني الأعرج"

تخفي رغبة أخرى في التّسمية، تسمية العالم والعناصر والأشياء، ولكن بخلفية شعريّة يهيمن فيها التّخييل والاستعارة لا التّمثيل أو المطابقة. فأغلب العناوين الداخلية لا تومئ إلى مضمون الخطاب ولا تحيل على شيء محدّد فيه، بقدر ما تعد بشعرنته والارتقاء به إلى المرتبة التي يريدها الشعر لنفسه، بتعبير كوهين (J. Cohen). إذن، الرواية كتاب والكتاب رواية. علاقة إبدال يمكن أن تطرح أكثر الأسئلة تعقيدا. فإذا كان مصطلح الرّواية – وقد نصّ واسيني الأعرج على ذلك في الصفحة الخامسة – يحيل على نوع كتابيّ معيّن له متصوّر ما ضمن خانة الأنواع والأجناس، فإنّ مفردة "الكتاب" لا متصوّر لها ضمن تلك الخانة، بل إنها مفردة تؤسّس لمعنى الخروج عن خانات التصنيف والترتيب ورفض معايير التّسمية والتحديد.

إن مفهوم الكتاب يحيل على معنى الجمع والكلّية والتدوين والتّوثيق ومغالبة النّسيان، بل إنـه أقرب المفاهيم إلى التاريخ. فالانخراط في التاريخ لا يمكن أن يتحقّق دون كتابة وتدوين. واختيار هذا العنوان (كتاب الأمير) قد يعكس رغبة في التخلّص من ضيق البعد الواحد أو الصّورة المفردة، في حياة الأمير. فحياتنا – كما يشير إلى ذلك ريكور– لا تقبل الاختزال في المعيش أو البيولوجي، لأنها تتضمّن كلّ ما نتخيّله وما نتصوّره ونفكّر فيه. وهو ما حرصت الرّواية على تحقيقه في سياق وعيها بأنّها ليست معنية بقول التاريخ وإعادة كتابة وقائعه، بقدر ما هي معنية ببناء وقائعها هي، وقول حقيقة أخرى هي الحقيقة الروائية التي نحتاجها –ربّما– أكثر ممّا نحتاج الحقيقية التاريخية. فالحقيقة الروائية منسوجة من مصائر البشر وهواجسهم وأسئلتهم، أي من تاريخهم اليوميّ أو من التّاريخ في تحوّله المستمرّ وديناميته، في حين أنّ الحقيقة التاريخية لا تلتفت إلاّ إلى الوقائع العظيمة أو الأحداث الجسيمة. فلا نظفر نحن، من التاريخ إلا بالثابت فيه. ثم أليس ما نتصوّره حقيقةً تاريخيةً، قد يكون ضربا من التحريف والتزييف والسّخرية والكذب؟! فكثيرة هي الحقائق التاريخية التي كشف الزّمن بطلانها وزيفها. وهذا ما يجعل الروائي قادرا على الاستدراك على المؤرخ، فما يوهمنا التاريخ بأنه عديم القيمة أو تافه أو مهمّش أو ما لا يستحق أن يُلتفت إليه... هو ما يلتقطه الروائي ويحوّله إلى عنصر بانٍ للخطاب الروائي بل لرؤية أو تصوّر أو موقف أو قيمة. نتأمّل هذا المشهد الذّي بناه السارد على التذكّر والاسترجاع، وننصت إلى ما نقله إلينا في ما جرى من حوار بين الأمير عبد القادر ووالده الشيخ محيي الدين. كان الأمير في نزل الأباطرة (Hôtel les Empereurs) بعد أن خرج من سجن الأمبواز (Amboise) وكان يتذكّر، فرأى نفسه في مرتفعات وادي تليلات ليس بعيدا عن مداخل وهران، كان في طريقه إلى الحجّ مع والده الشيخ محيي الدين. وفجأة يحرن حصانه، فيصرخ الأمير عبد القادر في وجه ذلك الحصان الحرون يستحثّه. ولكنّ الحصان لا يتحرّك. وينزل الوالد من على حصانه ويحكّ على وجه الحصان المتعنّت وعلى شعره الأملس ويوشوش في أذنه قليلا ثم يدفعه بهدوء، فيقفز. ويقول الشّيخ محيي الدّين لابنه عبد القادر: عبد القادر يا وليدي، الأحصنة مثل البشر تحرن، وتحرن عندما نُهينها. الحصان ليس حمارا (...) الإهانة تقوّي التعنّت والأحقاد (١٣).

هل يحفل التاريخ بحدث بسيط كهذا، حتّى إن كان قد وقع فعلا؟

لا نتصوّر ذلك. فحدث كهذا، خال من أيّ دلالة تاريخيّة بالنّسبة إلى المؤرّخ. ولكنّ الروائيّ قد ينشئه إنشاء ليشتقّ منه تلك الحكمة العظيمة التي أقامها الشّيخ محيي الدين على التّماهي بين الخيل والبشر، تماه لا يقصد منه الشّيخ تبصير ابنه بطباع الخيل، بقدر ما يهدف إلى إقناعه بثقل الإهانة حتّى بالنسبة إلى الحيوان. الإهانة تقوّي التعنّت والأحقاد. هي ذي الحكمة التي قد يذهل عنها المؤرّخ والتاريخ، ولكنّ الرواية تلطّفت في الإشارة إليها، فتحقّق لها، بذلك، اشتقاق الفنّ من التاريخ وبناء الحكمة من بسيط الأحداث وعاديّها. ثم أليس مفهوم الكتاب وثيق الصلة بالمقدس عامة؟ أوليس الكتاب اسما آخر للحجة يقيمها الانسان على نفسه أو على غيره؟ ألا يمكن أن يكون كتاب الأمير هو حجته لنفسه على الآخر وعلينا جميعا؟ ذاك ما سنشير إليه في ما سنعتبره من التأملات في هذه الرواية.

٢-٣- *خطابا التصدير: من التنافي إلى الحوار*

ونعني الخطابين الواردين في الصّفحة السّادسة. خطاب أوّل بالعربية، لمونسنيور ديبوش (Monseigneur Dupuch) وثان بالفرنسية وهو للأمير عبد القادر. في الخطاب الأوّل يقطع مونسنيور على نفسه عهدا للدّفاع عن الأمير لتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا. يقول: في انتظار القيام بما هو أهمّ، أعتقد أنه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحقّ، تجاه هذا الرّجل وتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا، وربّما التسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدّكنة التي غلّفت وجه الحقيقة مدّة طويلة. وفي الخطاب الثاني يُبْدي الأمير عبد القادر من عزّة النّفس والشّهامة ما يجعله جديرًا بالاحترام حتّى من قبل أعدائه. فهو يقرّر أنّه يفضّل حرّيته على كنوز العالم. يقول:

Si tous les trésors du monde étaient déposés à mes pieds et s'il m'était donné de choisir entre eux et ma liberté, je choisirai la liberté.

يتبادل المتحاوران (الأمير عبد القادر ومونسنيور ديبوش) اللّغات. فتتقلّص الهوّة بين ثقافتين، وينصت كلّ منهما إلى الآخر، في غير لغته. وليس هذا إلا اختيارا من واسيني الأعرج، لعلّه سعى من ورائه إلى خلخلة ما قد يكون ثابتا من الصّور التي بناها كلّ من الأمير وفرنسا أو – بتوسيع ما- الشّرق والغرب، عن بعضهما. وفي سياق التّوسيع الذي أشرنا إليه، يمكن أن تطرح أسئلة كثيرة، منها سؤال الهويّة أو الآخر مثلا. فما الذي يمنع من أن أكون أنا هو الآخر؟ ومن هو الآخر، أهو ابن الملّة والنّحلة والأرض أم هو الغربيّ المختلف في ملّته ونحلته ولغته؟ ما العلاقة الممكنة بين الأنا والآخر، وما هي حدودها، في عالم يتغيّر باستمرار وسرعة؟ هل نترك الماضي يتسلّل إلى الحاضر ويكيّف العلاقة الآن وهنا؟ هل الحاضر استمرار للماضي؟ كيف ننظر إلى بعضنا في الحالات المختلفة، في السلم والحرب؟

إنّ الرواية تفكّر ضمنيا، في هذه الأسئلة، وغيرها وتحاول أن تفهم تلك الثّنائية: الأنا والآخر. وهي ثنائية تقوم على الثّبات في الصّفات، خاصّة إذا أصبح المقدّس بعدا من أبعادها. فالأنا خير مطلق والآخر شرّ مطلق إذا كان المقدّس هو الخلفية التي توجّه هذا التصنيف. ولا يخفى ما في هذا التصوّر المتعالي من آلام للإنسانية المقترية من جحيمها باستمرار. ونحسب أنّ الرواية تتأمل هذه الثنائية و تدعو إلى إعادة بنائها وفق ما طرأ في العالم من تغيير اقتضاه قانون التاريخ. يقول الأمير مخاطبا السي مصطفى: (...)

كلّ ما بنيناه عن فرنسا وأوربا كان في جوهره غير صحيح. كنا نظنّ أنفسنا أنّنا الوحيدين الذين ينظر الله إلى وجوههم يوم القيامة وأنّ الجنة حكر لنا وأن الله ملك للمسلم. وكلّما تعلّق الأمر بالآخرين أنزلنا عليهم السّخط والمظالم. العالم يا السي مصطفى تغيّر، وتغيّر كثيرا. ونحن على حافة قرن كلّ شيء فيه تبدّى لنا على حقيقته. عندما كان النّاس يحفرون الأرض ويستخرجون التّربة ويحوّلونها إلى قطارات بخاريّة وسفن حربيّة وسيّارات وقوانين لتسيير البلاد، كنّا نحن غارقين في اليقينيّات التي ظهر لنا في ما بعد ضعفها. وأننا كنّا نعيش عصرًا انسحب وانتهى. هل نملك اليوم القدرة لفتح أعيننا على هذه الحقائق وتعليم أبنائنا من أخطائنا القاتلة؟ لا أدري(١٤).

فهل هذا صوت الأمير، صوت الماضي أم صوت الحاضر يتأمّل ذاته ويستشرف المستقبل؟

ذكرنا الشّاهد على طوله لأنه يلخّص محنة الأمير الناشئة عن وعيه بمدى التفاوت بين الذات والآخر، تفاوت متعدّد لا يقبل التجاهل أو التبسيط. وكان الأمير قد كرّر في غير ما موضع من الرواية، أنّ المحنة علينا، إذا لم نتعلّم من أخطائنا. ونحن لا نشير إلى هذا، لذاته، إذ هو تحصيل حاصل في الرّواية. وإنّما لنطرح السؤال التّالي: لِمَ كرّر الأمير الحديث عن التفاوت؟

ليس الأمير إلا صوتا ممتدا من الماضي إلى الحاضر يحاول أن ينظر إلى الواقع في تحوله الدائم وإلى الآخر في أبعاده كلّها. وليس هذا النظر المزدوج إلا مدخلا من مداخل الحداثة لأنه نفي لكل ثبات وإلغاء لكلّ رؤية أحادية. فصورة الآخر، في الرواية، ليست مفردة كما أنّها ليست ثابتة، وإنّما هي متعددة متحولة. فمنسنيور أنطوان أدولف ديبوش أسقف الجزائر الذي أفنى شطرا من حياته وهو يدافع عن الأمير ونابليون بونابرت الذي زار الأمير في سجن الأمبواز، والجنرال لامورسيير Lamoricière الذي أقنع أعضاء الغرفة النيابية بفتح ملف الأمير، والجنرال ماربو Marbot الذي قال يجب أن لا ننسى أنّ هذا الرّجل ذبح أكثر من ٣٠٠ سجين فرنسي في يوم واحد، لاقناع المجلس المنعقد باعتبار الامير مجرم حرب وقرصانا تافها يجب شنقه، إنّما هم مرايا متناظرة مؤتلفة مختلفة، تشكّل هذا الآخر الذي هو الغرب. ولكن هل الآخر هو الغرب فقط. ألا يوجد آخر، هنا، أي في ذات الفضاء الثقافي الذي ينتمي إليه الأمير عبد القادر؟! لا إمكان للحديث عن معايير ثابتة أو نهائية في التحديد. وهذا ما أشار إليه الأمير في الشّاهد الذي ذكرنا. وهو ما يعني أننا إزاء ذات تفكّر وتتأمل وترفض الاستسهال والتبرير. وعند هذا الحدّ، يمكن أن يحدث تقاطع بين الحاضر والماضي، وتماه مكين بين الذات الكاتبة وذات الأمير وبين الذّات الراوية والذّات المروية.

٤-٢- العناوين الداخلية، من ضيق العبارة الى اتساع الرؤيا:

الرواية ثلاثة أبواب. هي باب المحن الأولى وباب أقواس الحكمة وباب المسالك والمهالك. وفي كلّ باب أميرالية ووقفات تقلّ وتكثر. ولكل وقفة عنوانها(الوقفة الأولى مرايا الأوهام الضائعة / الوقفة الثانية: منزلة الابتلاء الكبير / الوقفة العاشرة: سلطان المجاهدة) والجهد الإبداعي واضح في بناء هذه العناوين المغرية بالتأمل. ولعلّنا لا نغالي في التأويل إذا قلنا أننا إزاء معجم صوفي، يجسّده تكرار كلمة الوقفة اثنتي عشرة مرة (١٢) وللوقفة عند المتصوّفة معان أثيرة ودلالات لطيفة. منها أنّ الوقفة هي الحبس بين المقامين عند ابن عربي. وهي التوقّف بين مقامين لقضاء ما بقي عليه من الأول، والتهيؤ لما يُرتقى إليه بآداب الثاني، عند القاشاني(١٥).

للوقفة، إذن، صلة بالخطاب الصوفي. وللخطاب الصوفيّ، في الرّواية، حضور تشهد عليه شذرات منه منثورة هنا وهناك، كما يشهد عليه تكرير اسم العلم ابن عربي. وما يعنينا ليست هذه الإشارات التي قد تكون محدودة القيمة، وإنّما هو زعمنا بأنّ هذه العناوين الداخلية مشتقّة من كتابة الأمير ذاتها. فللأمير كتاب في علم التصوّف عنوانه "مواقف"(١٦) وهو ما يعني -عندنا- وانطلاقا من هذا المؤشّر الشكليّ أنّ الكتابة في رواية الأمير تطمح إلى أن تقول ما قد يذهل عنه التاريخ، بل لعلّه من الطريف أن نزعم، كذلك، أنّ اشتقاق العناوين الداخلية من كتابة الأمير ذاتها، يهدف إلى إلغاء النّسيان. وفي إلغاء النّسيان تذكير بالتاريخ، بل تأسيس له بالرّواية. والرواية لا تؤسّس لبعد واحد ولا تفهم الواقع كما يفعل التاريخ ببعد مفرد أو بعدين، ولا تقدّم مستوى من مستويات الحياة على آخر... إنها تحاول أن تقول المتعدّد والمختلف لأن ما تؤسس له الروّاية هو تاريخ الإنسان، أمّا ما يؤسس له التاريخ فهو الفرد أو الفئة أو الطبقة أو الأمّة. وهنا يتمّ التمايز، لا بين الأنواع (تاريخ / رواية) فقط، وإنما بين الرؤى والتصوّرات والذّوات. فالأمير عبد القادر لم يكن حبيس تاريخه الفردي (تاريخ القائد أو الزّعيم أو الأمير أو الإمام...) كما إنّه لم يكن يدافع عن تاريخ عقيم بائس يراد له أن يكون مرجعا في علاقتنا بالآخر، بل إنّه كان يؤسّس للإنساني والنبيل ولقيم الحياة (الحرية، العدل، الحق، التّسامح، الاختلاف، التعدّد...) حتّى بالنسبة إلى أعدائه، إلى حدّ أنه قد يبدو سلبيا في بعض الأحيان. يقول متحدّثا في أصحابه بعد أن علم أنهّم ذبحوا مساجين كانوا عندهم: ماذا أقول لعائلات هؤلاء الذين ذُبحُوا؟ ماذا أقول لأولادهم الذين ينتظرون عودتهم منذ أن عرفوا أنهم في حوزتنا؟ ماذا أقول للذين رأوا فينا قدوة تُتّبع تجاه المساجين. ها قد عدنا للإسلام الذي لا يعرف إلا الحرق والتّدمير والقتل والإبادة والغنيمة، كما ألصقت بنا هذه الصورة. لقد أمضيتُ كلّ سنوات الحرب أُثبت للآخرين بأننا نحارب، ولكن لنا مروءة ورجولة. لقد دفعنا أعداءنا لتقليدنا. ولكن في رمشة سكّين ذهب كلّ شيء مع الرّيح(١٧).

إن الأمير، في هذا الشاهد، لا يدافع عن تصوره هو للعلاقة مع الآخر، وإنما هو يعيد للإسلام بعده الإنساني النبيل. وهو بعد كثيرا ما يتناساه العالم بأسره، شرقا وغربا، ولا يعود إليه إلا في حالة الأزمة بشكل من الأشكال. وهو ما يجعل الخطاب الديني خطاب أزمة باستمرار. وهذا يعني أننا إزاء تعامل انتهازي مع الدين، يمكن أن يقبل به التّاريخ والسياسة، أمّا الرواية فإنها ترفضه باستمرار. يتحوّل الأمير في الشّاهد الذي ذكرناه من كائن تاريخيّ إلى كائن رمزي بمعنى أنّه هيّأ لنفسه ما به يتجاوز سياقه التاريخيّ المحدود ليحلّ في سياقات لا محدودة، منفتحة على اللانهائي، لأنّ ما يهيمن في خطابه هو النقد. يقول "لم نتوصّل إلى اليوم إلى إقناع النّاس أننا في حاجة إلى دولة وإلى نسيان القبيلة والتفكير في ما هو أكبر، إذا أردنا أن نبني شيئا نقاوم به الغزاة (...) كلّما أعدمتُ رجلا (يتحدّث عن المتعاونين مع الاستعمار) شعرتُ بأني أفتح جُرحاً في هذا الجسد ولا شيء يغلقه. أليست أخطاؤنا وأنانياتنا الصغيرة هي التي رمتهم في أحضان الآخرين؟ نظامنا

كتاب الأمير "لواسيني الأعرج"

مهروس من الداخل(١٨) هل تقول هذه الرواية الماضي أم الحاضر؟ وهل التاريخ مصطلح على أساس الزمن أم القيمة؟ أم أنه يجمع بينهما، أحيانا، ويفرق أخرى؟

أقنعة التاريخ:

التّاريخ والرواية نمطان من الكتابة متمايزان، مختلفان في المنطلقات والمقاصد والغايات. ولكن ما الذي يحدث عندما يتقاطع هذان النمطان في نوع كتابيّ هو الرواية التاريخية؟ يُطرح هذا السؤال باستمرار(١٩) وسيظلّ يطرح لأنّ الإجابة عنه لا يمكن أن تكون نهائية. فهي إجابة محايثة دائما. ولأنّها كذلك، فإنّها نسبيّة بل قابلة للمراجعة. فالتّاريخ سلطة محايدة لأنّه كتابة بلا ذات، بما تعنيه الذّات من تغاير وتداخل واختلاف وتناقض. ولكنه عندما يصبح مادّة للرّواية يتبدّل ويتحوّل. لا يظلّ تاريخا لذاته يشعّ من عليائه كالثّريا على الغالب والمغلوب، في آن معا، وإنما يغدو تاريخاً بالنّسبة إلى ذات ما، ذات تكتب الرّواية. فعندما يلتقي التاريخ والرّواية يصبحان كالمرايا متناظرة، تتراءى فيها الأبعاد متداخلة، وتبدو فيها الذات رواية مروية ورائية مرئية. فالتقابل بين التّاريخ والرواية ليس تقابل نفي، وإنّما هو تقابل إيجاب يجعل العلاقة بينهما مرنة، فيها من تخييل التاريخ بقدر ما فيها من كتابة الحقيقة القابلة للاختبار. وكان كبيدي فارقا (Kibédi Varga) قد أشار في هذا السّياق، ذاته، إلى أنّ المؤرّخين أنفسهم يؤكّدون أنّ السّرد التاريخيّ ذاته، لا يخلو من الطابع التّخييلي. فأيّ تاريخ يتضمّن قدرا من الأدب لا يمكن تفاديه(٢٠). وهو ما يعني أنّ الرّواية التّاريخية بين مقامين، مقام التاريخ ومقام الرّواية أو مقام التّحقيق ومقام التّخييل. وهذه المنزلة البرزخية (المابين) تشبه في وجه من وجوهها الوقفة لدى الصّوفية. فواسيني الأعرج قد انطلق، في هذه الرّواية، من مادّة تاريخية وقد نصّ - في كثير من المواضع- على التّسجيلي المحدّد باليوم والشّهر والسّنة (جريدة الأخبار ليوم ٢٤ جوان ١٨٤٥) التي عرضت وقائع جريمة ارتكبها الفرنسي بليسي في حقّ سبع مائة وستين ضحية في غار جبال الظاهرة(٢١). وهي ليست حادثة مفردة. فقد ذكر يحي بوعزيز حادثتين أخريين(٢٢). وبصرف النظر عن مدى دقة التأريخ وعن الفظاعة، فالثابت أنّ التأريخ ليس مقصودا لذاته، لذلك فإنّنا نزعم أن حضور التسجيليّ في الرواية يكبح جموح الخيال ويخفف من حياديّة الخطاب ويصل الرواية بسياقاتها وأزمنتها وأمكنتها فيقويّ الإقناع بحقيقة ما حدث ويؤصل الكتابة في نوعها الأدبي.

إن علاقة الروائي بالتاريخ كعلاقة المتكلّم أو الكاتب باللّغة. فالمتكلّم أو الكاتب يحوّلان اللّغة إلى قيم خطابية ويلغيان حيادها ويجعلانها تنخرط في سياق ما. فتغدو خطابا موسوما بملامح مخصوصة. وهذا ذاته هو ما يكون بين الروائي والتاريخ. فكتابة التاريخ روائيا موسومة بذات الروائي، باستمرار، بما لتلك الذات من هواجس وأسئلة، غالبا ما تنتمي إلى خانة الجماعي الحضاري، لا إلى خانة الفردي أو الذاتي. وههنا يتقاطع الماضي والحاضر والحاضر والمستقبل. فالتسجيلي الذي أشرنا إليه - وقد تكرّر في الرواية- يتّجه إلى الماضي وينحبس فيه. ولكنه عندما يدرج في سياق روائي يتجاوز حيّزه الطبيعي الذي هو الماضي، ليصبح مدخلا إلى تأمّل الحاضر والغوص على الإشكالي فيه. ذاك ما يمكن أن ننصت إلى بعض منه، في الحوار الذي دار بين الأمير عبد القادر وأنصاره في مسجد مطلّ على جنان الباي.

يقول الأمير: موقعة وهران بيّنت لنا نقائصنا وقوتنا. ويجب أن لا نتوهّم...

فيجيبه أحد خلفائه: أمطار الربيع كانت عائقا بيننا وبينهم.

يرّد الأمير: صحيح، ولكن الأمطار علينا وعليهم! القذائف التي أطلقناها في٣٠ ماي ١٨٣٢ لم تحدث إلا ثقبا صغيرا في تحصينات أورليان والبقية تعرفها جيدا. مدافعنا انفجرت في مواقعنا قبل أن تهدّدهم (...) كلّ يوم يؤكد لي أنه عندما كان النّاس يعدّون للحروب كنّا نتغنّى بمجد لم يعد له أي وجود(٢٣).

ليس الأمير في حاجة إلى تحديد التأريخ على ذلك النّحو الدقيق، فمن يحتاج إلى ذلك، إذن؟

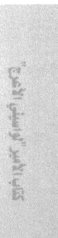
إن وعي الأمير عبد القادر لم يكن يقبل التّبسيط (أمطار الربّيع) أو الانحباس في الماضي (نتغنّى بمجد لم يعد له وجود). وهذا الوعي هو الذي تدافع عنه الرّواية. لذلك فإنّ من يحتاج إلى ذلك التّحديد الدقيق، هو المخاطب آنذاك (خلفية الأمير والحاضرون) وهو القارئ الآن. ويعنينا الآن تحديدا، لأنّ فينا من يعيش الآن وهنا، ولكنّه لا يتمثّل زمنه المعرفي. فيعيش زمنا أو أزمنة أخرى. إنّ الحاضر قد يكون حاضرا كرونولوجيا فقط، خاليا من أي دلالة ثقافية تجعله زمنا ضمن أزمنة المعرفة والبحث والسؤال. فكرونولوجيا، يعيش العالم بأسره، في القرن الحادي والعشرين. ولكن ثمّة فروق بين الأزمنة المعرفية. فزمن الآخر (l'autre) هو زمن الاستنساخ والثورة الرقمية وتغيير الشفرات الوراثية. أما زمننا نحن، فله صورة أخرى.

إنّ الحاضر، إذن، في حاجة إلى أن يتأمّل الماضي، عسى أن يتمّ الفصل المعرفي بين زمن مضى ولم يعد منتجا مخصبا وزمن آخر يتشكّل الآن. فالحاضر يحتاج منّا أن نعيشه بوعي وأن نشارك في بناء تاريخه. والتأسيس للوعي بما بين الأزمنة من فروق معرفية، هاجس من هواجس هذه الرّواية، تكرّره، فيما هي تبئّر شخصية الأمير إلى حدّ أنّها جعلت ملفوظها متوقّعا وأفعالها منتظرة، أحيانا كثيرة. فما ينطق به الأمير وما يفعله هو ما يحتاجه الحاضر، الآن وهنا. نتأمّل ما جاء في هذا الحوار بين الأمير وأخيه مصطفى، بعد أن قررّ الأمير إيقاف غاراته على القبائل المعادية له.

يقول مصطفى مخاطبا الأمير: لقد سُدّت كل أبواب الخير في أوجهنا. وعندما لا تجد القبائل المتحالفة معنا ما تأكله ستأكل رؤوسنا جميعا. منذ مدّة لم يدخلنا أي شيء من الغنائم بسبب قرار منع الإغارة على القبائل. ماذا نفعل الآن؟

-فيردّ عليه الأمير: إلى هذا الحدّ ما قدرتش تصبر حتّى نكّمل الصّلاة؟ خلاص. كلّ شيء لازم يتغيّر. هذاك العهد اللّي كنّا فيه نأخذ مال الناس بغير حقّ راح. القبائل صارت منّا، من لحمنا ونحن صرنا منها، إخوة في الخير وفي الشرّ.

وعي الأمير عبد القادر لم يكن يقبل التبسيط أو الانحباس في الماضي، وهذا الوعي هو الذي تدافع عنه الرواية



ثم فجأة لاحظ بأنّ صدر أخيه مصطفى كان ما يزال مطرّزا بالنياشين الذّهبية (...) وبدون تردّد، مدّ يده نحو صدر أخيه، فنزع بغضب النيّاشين واحدا واحدا، تحت دهشة هذا الأخير ورماها أرضا وهو يردّد:

ابتداء من اليوم كلّ شيء سيتغير، لسنا في حاجة إلى هذا البذخ لكي نحارب الآخرين. الانتصار على الغزاة صعب، نحتاج إلى أسلحة حقيقية، إلى الماء، إلى زراعة مغذّية، نحتاج إلى تغيير سلوكاتنا اليومية(٢٤).

إن هذا المشهد يعكس تقابلا بين تصوّرين للزّمن، تصوّر يدافع عن الثّابت دون وعي بأن الزّمن يتحوّل، ويحوّل معه الوجود بأسره. وهذا التصوّر يمثّله مصطفى أخو الأمير. وتصوّر آخر يرى الزّمن في ديناميته وشروطه المتبدّلة، ويمثله الأمير. وهذا يعني أنّ الأمير يعي زمنه الثّقافي أو المعرفي. وهذا الوعي هو الذي جعله يصرخ، حتّى في وجه أبيه:

يا أبي لا تجعلني أندم على إمارة لم أطلبها، حروب المسلمين القدماء لم تعد نافعة، الكلام لم يعد كافيا، كنّا نظن أنّنا الأفضل في كلّ شيء وبدأنا ندرك أنّ الآخرين صنعوا أنفسهم من ضجيجنا الفارغ (٢٥).

مقابلة أخرى، في هذا الشاهد، بين أنا / نحن والآخر. الآخر الذي يصنع الوجود والتاريخ ويغيّر وجه العالم كيفما شاء ووقتما شاء، و"نحن" الذين لا نجيد إلا الضّجيج (هل العرب ظاهرة صوتية؟ !).

وآلية بناء المقابلتين هي التاريخ. وهذا يعني أنّ التاريخ ذاته يتحوّل إلى ممارسة نقدية. فالرّواية التاريخية – كما يشير إلى ذلك كبيدي فارقا – وسيلة لنقد الحاضر وآلية من الآليات التي تعيد للعالم توازنه وللقيم الأصلية أو الحقيقية أهميتها(٢٦). وعلى هذا النّحو، فإنّ الخطاب الروائيّ الذي يجعل التاريخ خلفيته الأساسية، يحفّز قارئه باستمرار على أن يقارن وأن يسأل: ما الذي تغيّر؟ لماذا يلتفت الروائي إلى زمن انقضى ويعيد بناءه وتركيبه؟ أليس في الحاضر من الأسئلة والإشكالات ما يكفي؟ وهل العودة اختيار فنّي جماليّ فقط أم أنها استجابة لنداء من نوع آخر كذلك، كأن ندّعي، مثلا، أنها نداء كينونة ترفض الاستسلام لوهن يحاصرها من كلّ الجهات أو استجابة لوعي حاد شقيّ، هو وعي المثقّف بمسؤوليته التّاريخية، مقابل وعي تبسيطيّ آنيّ اختزالي، هو وعي السلطة؟

يبدو أن هذه الرواية تناضل ضد عزلتنا نحن عن التاريخ، وعن عزلة تاريخنا عن صخب الحياة

نطرح هذه الأسئلة لنفكّر فيها أو لنفكّر في تأويل الرّواية التاريخية خاصة؟ !

يقول الأمير عبد القادر متحدثا في جمع من أنصاره ومرافقيه: الإيمان أيّها الإخوة لم يعد وحده كافيا، يحتاج إلى دعامة أخرى أكثر صلابة وأكثر جدوى. الكثير من الأمم القويّة ذهبت مع الرّيح عندما دخلتها الفرقة والحسابات الصغيرة والأنانيات الكبرى(٢٧). يبدو أنّ هذه الرّواية تناضل ضد عزلتنا نحن عن التاريخ، وعن عزلة تاريخنا عن صخب الحياة، الآن وهنا. تلك العزلة التي قد يؤسّس لها الروائي ذاته، عن قصد أو غير قصد، عندما يكتفي من التاريخ بالعرضيّ أو الشكليّ ويذهل عن التقاطعات الكبرى بين الماضي والحاضر والمستقبل. فما قاله الأمير لأنصاره ليس خطاباً منتميا إلى الماضي، إلا من جهة ما يقتضيه الامتثال لسلطة النصّ السّردية، أمّا من جهة صلته بالتقاطعات التي أشرنا إليها، فإنّه خطاب يروم فتح حوار بين الحاضر والمستقبل، والأرض والسّماء، والمقدّس والمدنّس، والفرد والجماعة والجماعة والدولة، والحقّ والواجب، والأنا والآخر...

فالحوار بين هذه الأطراف المتعدّدة لم يُنجز إلى اليوم، في الفضاء الثقافيّ العربيّ الإسلاميّ. بل أن مجرد التفكير في إنجازه قد يحوّل الكلام إلى عنف ويصبح الخوف مبرّرا للسّكوت وطرح أسئلة أخرى تهمّش ما في الواقع من إشكالات لا يمكن أن يسكت عنها التّاريخ. يقول الأمير ردّا على أحد الحاضرين الذي قال له إنّنا نملك ما لا يملكون (وهو يعني أننا نملك الإيمان بالله ورسوله واليوم الآخر) يقول له الأمير: ومن قال غير هذا الكلام؟ صحيح أنّنا نملك إيمانا مخلصاً بهذه الأرض. ولكن لا ننسى أننا نشتري أكثر من تسعين بالمئة من حاجاتنا من الأسلحة من الخارج. وإذا، لا قدر الله، أغلقت كل الموانئ سنختنق، يجب أن نفكّر للبعيد (...) سنُمحَى إذا لم نبن مصانعنا الخاصة(٢٨). إنّ ما تفكر فيه هذه الرّواية هو الحاضر دون لفّ أو دوران، وخارج ميتافيزيقا اليمين واليسار واليقينيات الصمّاء، بل إنّنا نميل أحيانا إلى اعتبارها تمارس سخريّة خفيّة، في مواطن كثيرة. وإذا كانت إنشائية السّخرية هي إنشائية المفارقات بمعاينها المتعدّدة، فإنّ ثنائيات الماضي والحاضر، والحاضر والمستقبل، والأنا والآخر، والدين والسياسة... تشق هذه الرّواية من أوّلها إلى آخرها، لتكشف عن مأساوية وعي فرديّ في ظاهره، هو وعي الروائي، ولكنّه في الواقع وعي جماعي، هو وعينا نحن أو وعي كل مثقف يريد أن يمارس النقد والسؤال، فَيُجابَه بالكبت أو القمع أو التكفير.

وعند هذا الحدّ ينكشف جانب آخر في هذه الرّواية التي جعلت التّاريخ خلفيتها الكتابية، هذا الجانب هو التأمّل (la contemplation ou la méditation) فكثيرا ما تحوّل الخطاب إلى شذرات تأمّلية بالمعنى الذي قصد إليه كارتو (A. Cortault) عندما ميّز بين التّفكير والتأمّل، على اعتبار أن التّفكير يركّز على موضوع محدّد، بينما التأمّل يوسّعه ويفجّره ليستخلص منه ما هو عام وإنسانيّ (٢٩). والتأمّل في هذه الرواية لا موضوع له، بمعنى أنه تأمل متعدد. والتّعدد لا يكون إلا استيتيقيا وإنسانيا لأنّه اختلاف في الائتلاف وائتلاف في الاختلاف. يقول الأمير عبد القادر مخاطبا مونسنيور ديبوش: حيث يسيل الدّم بغير حقّ تسقط الشّرعية(٣٠). ويقول مونسنيور ديبوش مخاطبا جون "(...) تراجيديا الأمير ليست الهزيمة. في الهزيمة يمكن أن نقبل بقوة الآخر. ويكفيه (الأمير) فخرا أنه قاوم قرابة العشرين سنة. ليس هذا هو المهمّ. التّراجيديا هي عندما تستيقظ فجرا وتدرك فجأة أنّ الأرض التي نبتّ فيها ونبت فيها الذين تحبّهم لم تعد قادرة على تحمّلك، وأنك ستموت بعيدا عنها، وأنّ تربتها ستظلّ جائعة إليك وتظل أنت كذلك جائعا إليها(٣١).

الشّواهد الدّالة على التأمّل أكثر من أن تحصى. ولكنّنا نكتفي بهذين الشاهدين. ونكتفي، كذلك، بما بدا لنا منهما، مكثّفا. فمدار القول ومقصدُه البعيد في الشّاهد



كتاب الأمير "لواسيني الأعرج"

الأول، على قداسة الإنسان وحقّه في الحياة. فكلّ الشرعيات بائسة أو باطلة إذا لم تثبت حقّها أو تقنع بحججها عندما تُسيل دما.

ولكن ما الذي يثبت الحقّ؟ قوة الحقّ أم قوة القوة؟ المقدّس أم المدّنس؟ الماضي أم الحاضر؟ التاريخ أم الأسطورة؟ الشّرق أم الغرب؟ البترول أم الدّم؟

إنّ هذه الأسئلة هي التي تؤسّس للتأمّل والانفتاح على الإنساني والتفكير فيه في زمن رخص فيه الدّم!

أما الشّاهد الثاني، فالأمر فيه على معنى الغربة أو النفي لأسباب كثيرة، لسنا الآن في سياق تعديدها. فالمنفى – وهو ما تعرّض له الأمير عبد القادر من قبل الاستعمار الفرنسي – هو اللاّمكان، والمنفيّ كائن بدون وضع اعتباري (C'est l'être sans statut) كما قال مونسنيور ديبوش أو أنه كائن قد فقد أصله ومنبته وجذوره الأولى.

وإذا كان صحيحا أن الأدب لا يشغل نفسه بالبحث عن الأصل وأن الكتابة لا أصل لها، فالمفارقة هي أن الكتابة التي لا أصل لها هي أكثر الفضاءات التي يتمّ التّعبير فيها عن الأصل. لسنا في مقام التّلاعب بالكلام، وإنما الرّواية أو طبيعة الرّواية بالأحرى، هي التي فرضت علينا هذا النوع من الخطاب. فهذه الرواية كغيرها من الرّوايات التاريخية العصرية المهمّة "تُظْهِر نزوعا واضحا إلى السّيرة (...) وذيوعُ الشّكل السيري في الرواية التاريخية الحالية مردّه إلى حدّ ما، أنّ أهم أنصاره يرغبون في أن يجابهوا الحاضر بشخصيات نموذجية كبيرة ذات مثل عليا انسانية بوصفها أمثلة(٣٢). إنّ الشكل السيري، وهو مكون إنشائي للرواية التاريخية وعنصر بان لخطابها، هو أكثر الأنواع الأدبية ارتهانا إلى الأصل. وهو ما يعني – افتراضيا على الأقل- أننا سنكون إزاء صراع بين الكتابات، كتابة الذات / الأصل / الواقع وكتابة المتخيّل أو الحلم، ثنائيات أخرى تنضاف إلى الثنائيات التي كنّا أشرنا إليها سابقا. وهو ما يعني أن الخطاب في الرواية التاريخية تحديدا، لا يمكن أن يكون إلا حيّزا لصراع الكتابات والإرادات والأمكنة والأزمنة أي فضاء للتوتر الذي لا يمكن أن نتحدث عن معنى للإنسان دون وجوده أو إنشائه إنشاء.

خاتمة

إن رواية "كتاب الأمير" تحاور الواقع بأقطابه ومكوناته المتعددة وخطاباته المتعالقة والمتصارعة، ولكن بقناع التاريخ. والحوار الذي تنجزه هذه الرواية قوامه السؤال والشك في كفاية كلّ الأجوبة، وليس اليقين والإدعاء بامتلاك الحقيقة. وهو ما يعنى أن رهان هذه الرواية أو أحد رهاناتها على الأقل، هو أن تعيد بناء العلاقة بين الذات وتاريخها قبل الحديث عن علاقة بين الذات والآخر، لأن اليقين بامتلاك الحقيقة يعمي صاحبه ويقوده إلى الهلاك(٣٣). وعلى هذا النحو فإن التاريخ يحتاج باستمرار إلى أن يُغسل، لأن قراءته دون غسله من خرافاته وأساطيره ودسائسه، قد تحوّله إلى مبرر للتصادم لا للحوار. وهو ما تحذر منه الرواية وتنبه على مآزقه الكبرى ومخاطره التي لن يسلم منها شرق أو غرب.

❖ كاتب من تونس

الهوامش

(١) واسيني الأعرج، كتاب الأمير (رواية) منشورات الفضاء الحرّ، الجزائر العاصمة، ط ١، ٢٠٠٤

(٢) هذا ما أشار إليه كل من عبد الله ركيبي في مؤلفه النثر الجزائري الحديث، القاهرة ١٩٧٦ ص ٩٩، ومحمد مصايف في كتابه الرواية الجزائرية العربية الحديثة، الدار العربية للكتاب والشركة الوطنية، الجزائر ١٩٨٣، ص ١٧٩، وعبد الحميد العقار في كتابه الرواية المغاربية الدار البيضاء، المغرب ٢٠٠٠، ص ٢٣ وبوشوشة بن جمعة في كتابه اتجاهات الرواية في المغرب العربي تونس، ١٩٩٩، ص٢٩-٣٠

(٣) راجع محمد مصايف، م.س، ص ١٨٠ فعبد الله الركيبي يعتبرها متقاطعة مع رواية الطاهر وطار الزلزال في كونهما تعالجان تيمة الثورة الزراعية، في حين أن مصايف يعتبرها رواية الأسرة الجزائرية التي تعاني قسوة الريف الجزائري وقيمه التي تقاوم كل تغيير...

(٤) الرواية، الصفحة الرابعة من الغلاف.

(٥) الرواية، راجع: ص ٤١٤ و ٤١٥ ونحن لم نهتمّ كثيرا بالخطاب العجائبي في هذه الرواية، لأنّه لم يحتل إلا حيّزا محدودا في متنها، ولأننا نقدر أنه ليس رهانا من رهانات واسيني الأعرج في كتاب الأمير.

(٦) Pierre Chartier, Introduction aux grandes théories du roman, Nathan, paris, 2000, p5

(٧) الرواية، ص ٧٨

(٨) الرواية، ص ٢٦٦/٢٦٧

(٩) الرواية، ص ٤٩٦

(١٠) الرواية، ص ٢٨٢

(١١) الرواية، ص ٢٥٦

(١٢) الرواية، ص ٤٤٠-٤٤١-٤٤٢

(١٣) الرواية، ص ٥٣٣ ونشير إلى أن الروائي قد سوّد ما ورد على لسان الشيخ محي الدين لتبئيره وإظهاره.

(١٤) الرواية ص ٥٢٠-٥٢١

(١٥) أنور فؤاد، معجم المصطلحات الصوفية، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٣، ص١٨٨.

(١٦) يحي بوعزيز، م.ن، الأمير عبد القادر رائد الكفاح الجزائري، الدار العربية للكتاب والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، تونس ١٩٨٣، ص ١٣٢.

(١٧) الرواية، ص ٣٥٨-٣٥٩.

(١٨) الرواية، ص ١٥٤-١٥٥

(١٩) راجع مثلا محمد القاضي، الرواية والتاريخ، في مجلة فصول عدد ٤، ١٩٩٨، وأمينة الرشيد، سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبي، في مجلة فصول عدد ٦٧، ٢٠٠٥.

(٢٠) A.Kibedi Varga, le récit post moderne, in littérature n° 77, février 1990, p.18

(٢١) الرواية، ص ٣٤٥-٣٤٦-٣٤٧

(٢٢) يحي بوعزيز، م.ن ص ١٥٣.

(٢٣) الرواية، ص ١١١-١١٢.

(٢٤) الرواية، ص ٨١-٨٢.

(٢٥) الرواية، ص٨٣

(٢٦) K. Verga, Op.cit, p 19

(٢٧) الرواية، ص ١١٤

(٢٨) الرواية، ص١١٤.

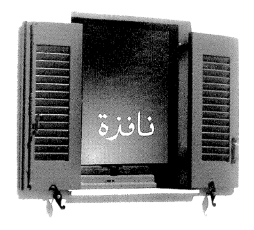
(٢٩) جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس ١٩٩٨، ص ٩٠.

(٣٠) الرواية، ص ٣٦٢.

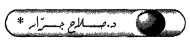
(٣١) الرواية، ص ٥٤١.

(٣٢) جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تعريب صالح جواد الكاظم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٥، ص ٤٤٢.

(٣٣) الرواية، ص ١٢٧.



السلام الوطني العربي



لكلّ بلدٍ سلامه الوطنيّ الذي لا يملك أحد من أبنائه حينما يسمعه إلاّ أن يخشع قليلاً ويتذكر انتماءه لهذا البلد وأنّ عليه واجباً نحوه. ولكلّ بلدٍ عربيّ كذلك سلامُه الوطني الذي نرى فيه رمزاً لوحدة أبنائه، تجتمع عليه المشاعر وتلتقي عنده القلوب.

لكنّ ما يميّز الشعوب العربيّة عن غيرها من شعوب العالم أنّه على الرغم من تدابر دولها وتنافرها وتناحرها، إلاّ أنه يحرّك مشاعرها سماع أي سلام وطني لأي دولة عربيّة، وليس فقط السلام الوطني للبلد الأمّ، وذلك دليلٌ قاطعٌ على أنّ ثمة هوّية وجدانية عربيّة تمتّد من الخليج إلى المحيط، فمن منّا لا تحدثّه نفسه بالوقوف إجلالاً والانحناء أمام عزف السلام الوطني المصري أو السوري أو العراقي أو الفلسطيني أو اليمني؟! ومَنْ منّا لا تسري قشعريرة جميلةٌ في جسده وهو يسمع عزف السلام الوطني الأردني أو الليبي أو التونسي أو السوداني أو اللبناني؟! وأتساءل ما الذي يمنع أن يكون للعرب – إلى جانب السلام الوطني لكل بلد عربي – سلامٌ وطنيّ عربي عامّ يعبّر عن وحدة وجدان هذه الأمّة ووحدة ضميرها، ونعزفه كلّما استحكمت الخلافات بين أقطار الوطن العربيّ أو ازدادت حمّى التغاضب والتنافر والعصبيّات الإقليمية والجهوية والطائفية والمذهبية والعرقية.

ولا يكاد يمرّ يومٌ دون أن يحدث فيه لقاءٌ يجمعُ دولاً عربيّة مختلفة، فهناك لقاءات سياسية واقتصادية وعلمية وتربوية وثقافية وغيرها، تعقد كلّ يوم في بلد عربي، ويلتقي فيها ممثلون عن الدول العربية أو بعضها، فما الذي يمنع أن يكون هناك سلام وطني عربي يعزف إلى جانب السلام الوطني للدول المضيفة، تعبيراً عن وحدة الثقافة والفكر والوجدان ودافعاً للإخلاص في تحقيق الأهداف المشتركة التي تنعقد من أجلها تلك اللقاءات.

وما دامت جامعة الدول العربيّة – بمنظماتها المختلفة – هي المؤسسة التي تحاول الحفاظ على ما تبقى من أشكال التقارب والتضامن والتعاون والتكامل العربيّة، فإنّ هذا الهدف ينبغي أن يتوّج بتبني سلام وطني عربي مشترك وعلم عربي مشترك يستخدمان - على الأقل – في مؤسسات الجامعة العربية وعند عقد مؤتمرات عربية أو تنظيم أنشطة عربية مشتركة.

ولا يحتاج تحقيق هذا الأمر إلى جهد عظيم، إذ تستطيع جامعة الدول العربية أن تعلن عن مسابقات لأفضل نشيد عربي وأفضل معزوفة للسلام الوطني العربي وأفضل مقترح لعلم عربي، وتعتمد ما تفرزه تلك المسابقات.

إنّ الأمّة العربية – في ضوء ما يهدّد وجودها ووحدتها وأمنها، وما يواجهها من تحدّيات وما تتعرض له من أخطار التمزّق والتشظّي بسبب الضغوط الخارجية والداخلية – لهي في أمسّ الحاجة إلى ما يعزز وحدتها الروحية والوجدانية باعتبار هذه الوحدة هي الضامن الأهمّ لتماسكها وتلاحمها.

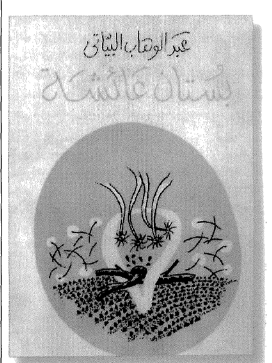
---

* كاتب وأكاديمي أردني

المغامرة الشعرية الحرّة ودينامية التعبير

أ. د. محمد صابر عبيد *

تشكّل مقتربات الواقع بأقصى امتداداتها حدود التجربة من الناحية الفعلية، وتتراكم في الذهن وجودا مستقلا خاضعا لأحكام النمو والنضج والتفاعل مع آلية الذهن الإبداعية. وهي في وجودها المستقل هذا لا تعكس سوى "المنظور" في الأفق الجمالي الواقعي، والمرتبط أساسا بحدود التجربة وممكناتها الواقعية.



وهنا قد يتساوى معظم الأدباء والفنانين في مستوى التقدير العام للتجربة، بوصفها نظاما واحدا قائما على أسس موضوعية صرف، بعكس مديات وإشعاعات متقاربة نسبيا.

غير أن التجاوز يبدأ عندما يبدأ الخيال عمله في التجربة، فتظهر فروقات المدى والإشعاع بما يتناسب تماما مع الفن العظيم، أو الفن العادي، فتغيب التجربة كونها عملا واقعيا صرفا عندما يزحف الفن بجيوشه نحو أرض التجربة، ويعيد حرثها وزراعتها من جديد بمنطق جديد وآفاق جديدة وتظهر على أنها إبداعا وفنا خالصا.

فهو على وفق هذا المنظور((بوتقة يذوب في حرارتها الخاص والعام، وينتج عن ذلك الانصهار أكثر من جمع عنصر بآخر أو نقيض بنقيضه، لأنّ الناتج هو تلك العلاقة الإشكالية الحاصلة عن امتزاج الأطراف الثنائية في وحدة سعيدة وصيغة جديدة، تتبدّى بموجبها صورة الواقع المغيّبة أكثر وضوحاً وأشدّ غنى مما كانت عليه في وجودها الخارجي المحايد)) [1].

وبقدر ما يكون الخيال حرا وديناميا، فانه يعطي العمل الفني قوة إيحائية واحتمالية أكبر، وحرية الخيال هنا لا تعني انفلاته وفوضويته لأنه سيفقد بذلك اتصاله الضروري والمباشر بمناخ التجربة.

يجب أن تكون "المساحة" بين التجربة وأقصى نقطة في الخيال الشعري الحر، ممغنطة بدرجة تديم الاتصال والحوار، ويتوقف هذا على عظمة الفنان وقدرته على تحقيق هذا الهدف المزدوج "المركب".

كما أن امتداد السقف الخيالي للتجربة يتوقف من جهة أخرى على عمق التجربة وغناها ومستوى نضجها، إذ إنه يمتد ويتّسع ويزدحم بالثراء والتألق بما يتناسب مع العمق والغنى والتوهج الذي تمور به التجربة.

ولحضارة الذهن المبدع وإيمانه بقوة العلم وإنجازه أهمية خطيرة في تثقيف خياله الحر وإرساء تقاليده، فالثورة الحاصلة في عالم الاتصالات وفي المؤسسة التكنولوجية والعلمية وفي استعمار الفضاء تداهم تحفّظ الخيال وخوفه من المغامرة الحرة نحو الكشف والابتكار في الأراضي المجهولة البكر.

تعمل قوة الخيال الحر المنظّمة على تحرير الحواس وإطلاق مدياتها الإنجازية خارج حدود الأفعال الآلية ذات النمط التقليدي المتوقع، وذلك عن طريق ربط أدائها بالمخيلة.

إذ إن بإمكان الأذن "الفنية" المكهربة بقوة الخيال الحر، سماع أشياء خرافية لا تدركها أذن الواقع، كما أن بإمكان العين "الفنية" التي تستمد حدّيتها ونفاذها من القوة ذاتها، إبصار أشياء ليس لها أمكنة وقياسات محددة في حدود العالم المرئي.

وكذلك بإمكان الحواس كافة عن طريق قدراتها الفنية الاستثنائية الملحقة

بقوة المغامرة الخيالية الحرة وفاعليتها، أن تتجاوز دورها المحدد في الفعل والتأثير وتنجز للفنان فرصا إبداعية خلاقة تسهم إسهاما فاعلا وقويا في خلود فنه وعظمته.

إن الخيال الحر في مغامرته الفريدة يقود التأمل نحو المجازفة والابتكار، فالتأمل داخل ناظمة الخيال الحر يفقد وجهه السلبي المدجّن، الذي لا يتعدى حالة الاسترخاء والتحليق في فضاءات موهومة، ويمارس دوره الكشفي في شقّ الحدود والتآلف مع معطيات اللاممكن، واختراق حواجز المناخات المتاحة ذات الآفاق المحدودة وتوريد الاحتمالات.

فالخيال في قوته الحرة المغامرة ليس عملية فصل للواقع، لكنّه طاقة ترتاد المجاهيل، وتمتلك قدرة فائقة على إعادة صياغة العالم، بإنجاز جمالي دينامي بعيدا عن الاضطهاد الذي تمارسه الخبرة.

المغامرة الخيالية الحرة يجب أن تتحرر من الخبرة بوصفها رافدا أساسا للإنجاز، فهي في كشوفاتها الجمالية بعيدة عن ضغط الخبرة واندفاعها نحو تقنين أفق الخيال بما يناسب ضروراتها ومداخلاتها، لكنها ـ أي المغامرة ـ تشارك الخبرة / التجربة، في تلك الحلقة "المعينة" من حلقات الفعل التي تكتسب صفتها الإبداعية والجمالية من إنجازات الخيال الحر كقوة إبداعية منظمة، لا من الكيان العام للخبرة بوصفها تجربة موضوعية.

على هذا الأساس فان الخبرة / التجربة بمستواها التراكمي لم تستطع ولن تستطيع في أية حلقة من حلقات تطورها أن تصنع الأسطورة، لأنها تتصف دائما بقدرات تركيبية ضعيفة، في حين ينفرد الخيال الحر بقدرته الدائمة على خلق الأسطورة فضلاً عن أنه يتكشف باستمرار عن معطيات تصويرية مثيرة ومدهشة.

إنه يمتلك قدرات غير اعتيادية على شحن الاحساسات الحية في التجربة بقوة تنظيمية هائلة تفجّر في العمل الفني كلّ مكامن السحر والجمال وتجعل اللامرئي فيه مرئيا.

ولعل الفن الشعري واحد من أكثر الفنون الإبداعية قدرة على استقطاب قوة الخيال الحر والامتزاج بفعالياتها، من خلال ابتكار الطرق الجديدة في استثمار مكونات الذاكرة لخدمة الرؤية الشعرية. فهو ((استكشاف دائم لعالم الكلّمة، واستكشاف للوجود عن طريق الكلّمة)) [٢]، كما أنه يمتلك قدرة فائقة ((على جعل الأشياء المألوفة ـ أموراً غريبة ـ وبذا تتاح لنا فرصة رؤية هذه الأشياء كما لو أنها جديدة تماماً)) [٣].

الذاكرة بوصفها خزينا فنيا وعنصرا أساسا من عناصر المعرفة مهدّدة بالضياع والتقهقر وضعف التماسك، لأن جيوشا من التغيّر تعمل بقوة كبيرة في الوقت الراهن حسب "جرام هيو".

ولا بد لنا بازاء هذا التهديد أن نقوّي من دفاعاتنا ليس باتجاه تحصينها وتعقيد شبكاتها الدفاعية حسب، بل بمنحها أقوى حدّ مستطاع من المرونة في سبيل خلق قدرة الاحتواء عندها، وجعلها مستقبلا إيجابيا قادرا على التفاعل المستمر، ولها الجرأة والشجاعة الكافية للاستغناء عن رصيدها وتراثها، وإعفائه من صفة التحفظ والقداسة، وتمرين الذاكرة على سهولة الاستبدال.

بمعنى أن بنك المعلومات والخبرات في الذاكرة، يجب أن يكون على استعداد دائم لتجديد العملة المعرفية وتحديثها، أكثر من الاحتفاظ بها، وإنهاك أشكالها وإضعاف سيولتها في الخارج.

ويؤدّي الخيال الحّر في مغامرته الجمالية دورا بالغ الأهمية والخطورة في عملية احتواء التغيّر، وفتح قنوات لاستيعابه، وتحرير مناطق الذاكرة من وهم الاحتفاظ الدائم بالذكريات، على أنها مساحة مقدّسة، ليس من المشروعية والمنطق التصرف بها، وإعادة صياغتها باستمرار.

لهذا فان النص الشعري الحديث الذي ((يبدو منبع النشاط والمتعالي على كل نشاط لا يربط إنجازه في حدود التجربة الفعلية القائمة بالتقدير الخاص على أسس موضوعية، بل يفتحه على أدوات الخيال الحر ليخلق من هذه التجربة عالما يطلق في سمائه غيوم الإبداع المثقلة بمطر الجمال والفن العظيم، كما هو ـ في آن واحد ـ تجسّد لغوي لكائن، وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب)) [٥].

المغامرة الخيالية الحرة يجب أن تتحرر من الخبرة بوصفها رافداً أساساً للإنجاز

ويعمل الخيال الحر على تشكيل إيقاع بانورامي شامل للعمل الشعري يجعل منه كلا متكاملا متناسقا، ولا سيّما إذا نهض على أسلوبية تعبير تعدّ ((دراسة لقيم تعبيرية وانطباعية خاصّة. بمختلف وسائل التعبير التي في حوزة اللغة. وترتبط هذه القيم بوجود متغيّرات أسلوبيّة، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتعبير عن فكرة واحدة، وهذا يعني وجود مترادفات للتعبيرعن وجه خاص من أوجه الإيصال)) [٦]، تسهم في تصعيد حساسية المغامرة الجمالية.

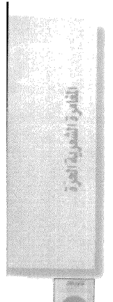
شعرية التضاد وأسئلة المخيّلة:

تؤسس المخيّلةُ العقلَ الإبداعي من خلال الخبرة والثقافة والوعي والتجربة، وهو الذي ينظّم عملية الإبداع ويهندسها بصرف النظر عن النوع الإبداعي، لذلك فإن تفكيك النص ينهض أساسا على فهم فلسفة العقل الإبداعي وآليات عمله، وهذا يقودنا إلى إدراك جيولوجيا النص وطبقاته، والثراء الذي ينطوي عليه، بحيث تصبح عملية النقد عملية تنقيبية تتوسل في عملها بمعطيات العقل الميكروسكوبية من أجل التوصل إلى أكثر مناطق النص دقة وغموضا وقلقا.

بمعنى أن النص هو غابة متشابكة معقّدة من الأسئلة الجمالية المتداخلة التي تحتاج إلى مغامرة من نوع فريد لإجراء حوار سري معها يستهدف فك رموزها وتشابكها وتعقيدها وغموضها، ولا بد لهذا الحوار من عقل نقدي مجرّب ومغامر، قادرعلى التأويل ويستند إلى منهج خاص وفلسفة خاصة.

بهذه الرؤية سنحاول قراءة قصيدة "إمرأة" للشاعر عبد الوهاب البياتي عبر تلمّس الخصائص الأسلوبيّة والتعبيريّة والبنائيّة:

تعود كلّ ليلة من قبرها النائي
إلى مدائن الصفيح
تصهل مثل فرس في الريح
تمارس الحبّ مع الشيطان في بيوتها
وكلّما أدركها النعاس في تجوالها
عادت الضريح



تتكون القصيدة "متن" "متن" يقدم الواقعة الشعرية من خلال حركة الفعل الشعري المؤلّف للواقعة، ممثلا بالسطور الأربعة الأولى و"هامش" يتدخل بمثابة تعليق مشارك على الواقعة الشعرية، وهو توقيع تقريري يصف الواقعة في خلاصتها النهائية المتكررة ممثلا في السطرين الأخيرين.

أما العنوان فانه جزء مسهم وفاعل في البنية الهيكلّية للنص على المستويين الدلالي والإيقاعي ويمتاز بغموض في الفكرة واستقلاليتها.

إنّ الجسر الدلالي الذي تتلاحم فيه خطوط المتن وخطوط الهامش هو "كلّما" الشرطية، وهي تمثل انحرافا سرديا في رواية الواقعة، يعمل على جعل بنية النص الهيكلّية بنية دائرية مغلقة.

تبدأ القصيدة حركتها الدائرية من نقطة صفر المكان "القبر النائي" رمزا للموت والنفي، وتستقر استقرارا مؤقتا في المكان الوسطي المتمركز "الضريح" رمزا للحياة في الموت، إذ إن الذاكرة الشعبية هنا تؤثث المكان بطريقة تتناسب مع الاعتقاد والإيمان.

والانفصال عن المكان في درجة صفر المكان "المغادرة" يمثل انفصالا عن الحرمة والقدسية، والاندماج بالمكان "الاستقرار المؤقت" يمثل استرجاع هذه الحرمة والقدسية بطريقة جديدة ومختلفة.

منظومة الأفعال في القصيدة تشتغل أسلوبياً بمستويين، المستوى الأول منظومة الأفعال في المتن (تعود – تمارس – تصهل) تتطور درامياً بما يناسب تطور الحكاية، فالفعل "تعود" يعكس الدلالة الشرعية لبداية تكون الواقعة الشعرية، والفعل "تمارس" يعكس الأداء الحيوي الحاسم الذي على أساسه تكون الواقعة قد دخلت حيّز التنفيذ الإجرائي، والفعل "تصهل" يشيع الانتشاء بنجاح القصد واستكمال البنية القصصية.

ثم تتدخل "كلّما" وهي تمثل استدراكا زمنيا بتحويل فضاء الحكاية إلى الماضي، لتسمح بمنظومة أفعال الهامش بالعمل "أدركها – عادت" ذات الأداء الماضوي التقليدي، وهي تمثل ديكورا خلفيا ذا أداء فعلي محموم لا ينتمي إلى آنية الحكاية زمنيا، وتقدم نتيجة مقررة سلفا مع كلّ دورة فعلية للواقعة الشعرية، وتقع عنده في المسافة الدلالية المكونة بين:

كلّما ← أدركها . (المسافة الدلالية).

عادت منظومة المكان أيضاً تعمل بنظام خاص، إذ يبدأ العمل الشعري انطلاقته من درجة صفر المكان "قبرها النائي" بعد أن يبعد المكان عن مسرح الواقعة الشعرية ويجعل منه منطلقا ينطلق من سهم الواقعة ليخترق دائرة الفعل الشعري، وصولا إلى "مدائن الصفيح" المكان الذي يتمتع بمواصفات خاصة تهيئ مناخا مثاليا لتحرك أفعال الواقعة وأدائها في المكان السرّي للواقعة "بيوتها"، حتى يستقر استقرارا موضعيا مؤقتا في "الضريح" المكان الذي لم يقترن بـ "الهاء" لأنه تحوّل من دلالته الفردية إلى دلالة جماعية لها حضور في الذاكرة الشعبية.

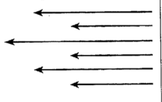
فالقبر النائي هو المشرق المغيّب في الذاكرة إذا افترضنا مستوى رمزيا يجعل "امـرأة = الشمس = الحياة"، وتختص "مدائن الصفيح – بيوتها"، بتوفير فرصة عمل الأفعال بوصفها مسرح الواقعة الشعرية، ويصبح "الضريح" جزءا من فاعلية الواقعة لأنه نتيجة لا تتحقق إلاّ بهذا الأداء الاستثنائي لمنظومة الأفعال، وهو الغرب الحاضر المحكوم بالموت على المستوى الرمزي.

منظومة الزمن "كلّ ليلة" منظومة دائرية مغلقة تتحرك بتوقيت ثابت لا يوحي بالمرونة أو الاستثناء، محكومة بالحركة المستمرة، وهي تقدم مساحة زمنية محدّدة مقدّرة على أساس فاعلية الأداء الفعلي المتكرر لأفعال الواقعة، ونصب "كلّ" هنا ينطوي على حس التحفّز والشروع بالانطلاق والحركة، والعرب بطبيعتهم يميلون إلى الفتح أكثر من ميلهم إلى الضم والجر.

أما المنظومات اللغوية الأخرى فإنها تعمل بمعيّة عمل المنظومات آنفة الذكر، وتبقى إضاءات لغوية أخرى تسهم في زيادة تشكلّ أسلوبيّة النظام وشعريته، فالأنموذج الشخصاني الوحيد في النص "الشيطان" هو القادر على دخول مساحة ضوء الواقعة محققا الصراع الدرامي مع الشخصية / الرمز "امرأة"، وهو إنسان مدائن الصفيح، في حين تؤدي مفردة "النعاس" إلى استنفاد الطاقة المحددة إشارة إلى أن حركية القصيدة محكومة بنظام أسلوبي وتعبيري وبنائي دقيق يعكس تمظهرات شعريتها.

إنّ التدفّق الإيقاعي المتمثل بامتدادات السطور الشعرية يتشكّل على أساس مستوى احتلال سواد الكتابة لبياض الورقة في كلّ سطر، ويؤلّف نظاما هندسيا منتظما يسهم هو الآخر في إظهار شعرية القصيدة.

النظام السطري للقصيدة مكوّن من سهمين، كلّ سهم يمدّ على جانبيه جناحين متساويين في طول الدفقة الإيقاعية على النحو الآتي:



صوت الياء الممدود يغيّب حرف الروي، وتغييبه هنا ينسجم دلاليا مع صورة الحضور والغياب لـ "الشمس / الحياة"، فصوت الروي موجود مادة لكنه مغيّب فعلا، إذن المادة والفعل فيه يتقاسمان الحضور والغياب، وعلى هذا الأساس يقام بينهما هذا الجدل.

ويتوافق هذا القطع مع الأساس التفعيلي لنهايات الجمل الشعرية الثلاث، التي تختتم فضاءها التفعيلي بـ "متف ب . / مستف . . / متف ب ." على التوالي، مما يوحي بوجود علاقة وثيقة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، هذا فضلاً على وجود توافق تقفوي داخلي ينظم البنية الإيقاعية تنظيما هندسيا، إذ إن هذا التوافق يتعشّق بين النظام التقفوي الثلاثي للقصيدة بالصورة الآتية:

الصفيح

بيوتها

الريح

تجوالها

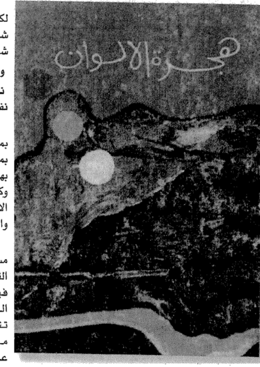
الضريح

القصيدة تنهض في تشكيل أسلوبيتها الهيكلّية على بنيتين، بنية الحضور المرئيّة على سطح النص أو ظاهره، وبنية الغياب التي تعمل منظوماتها في الجزء الغاطس المظلم من النص وتقدّم أفعالها غير المرئية لتقوم بالمهمة الخفية التي ينهض بها الخيال الشعري الحرّ، ويتكامل على أساسها فضاء القصيدة الأسلوبي.

أسلوبية القص وشعرنة الشخصية:

قصيدة "المعلم" للشاعر يوسف الصائغ أنموذج متقدم من نماذج البناء القصصي في القصيدة العربية الحديثة، ومحاولة ناجحة لأنسنة الشعر الحديث وتحويله إلى كائن حي باستخدام المفردة اليومية الشائعة وضخها بروح الشعر السحرية، لتضجّ بالحركة والفعل والصيرورة والألق، على نحو تتفاعل فيه أسلوبية التعبير وأسلوبية البناء عبر استلهام





الخيال الشعري الحرّ بطاقته المغامرة.

تبدأ القصيدة بتصوير أبعاد المكان بأسلوب قصصي يمهد للحدث:

هي سبّورة

عرضها العمر..

تمتدّ دوني..

وصفٌ صغير

بمدرسة بباب المعظم

وتحديد زمن الحدث الرئيس في القصيدة تحديدا نسبيا..

الوقت.. بين الصباح

وبين الضحى..

ثم يبدأ الحدث . القصة . التاريخ، فحدث القصيدة حدث تاريخي كبير بالمساحة العاطفية والوجودية التي يتحرك عليها وكبير بسيطرته على كل القلوب، باختلاف أفكارها وتطلّعاتها وعقائدها واستجاباتها، من خلال وحدة المشاعر المضمّخة بالنضال والألم والمعاناة.

"وطني" مفردة تحمل تراثا عميقا ومكثّفا من الدلالات ينقلها الشاعر إلى عالم القصيدة، لا بل يجعلها عالم القصيدة الرئيس الذي تدور حوله حيواتها الأخرى، يستنطقها ويشحنها بطاقة هائلة من الحسّ العاطفي المرهف المتفجر ثورة وكفاحا.

المفردة لم تأت مستقلة استقلالا ذاتيا، بدلالاتها التقليدية المعروفة، لكنها جاءت ضمن سياق بيت شعري معروف للشاعر أحمد شوقي.

وطني لو شغلت بالخلد عنه

نازعتني إليه في الخلد نفسي (٩)

وقد تعشّق هذا البيت بمحطاته المتعاقبة المتصلة بموضوع القصيدة والتحم بها، حتى لكأنه بدا جزءاً منها وكان أفضل ما يكون عليه الاتحاد بين الخاص والعام، والعام والخاص.

المكان يأخذ حيزا مهما من مساحة الفعل الإبداعي في القصيدة، فالمسمّيات المكانية فيها "باب المعظم – عقد النصارى – شارع النهر"، تنتزع من الذهن دلالات محددة، إنها ليست أماكن عادية جاءت عند الشاعر عفو الخاطر، بل لها من الدلالات التاريخية والوطنية ما يجعلها قادرة على التوهج ومغادرة الثبات المكاني الواقعي لتتحول إلى رموز غنية بدلالاتها وعمق معانيها وتنتظم في فضاء المغامرة الشعرية الحرّة مكتسبة طاقاته وقدراته.

وقد استخدم الشاعر الزمن استخداما أسلوبيا حديثا، فالزمن المحوري لها هو الماضي من حيث تحقق الحدث، غير أنه نقله إلى الحاضر نقلاً قصصيا محمّلا بحرارة الحاضر زمناً وفاعلية، فاستبطان الزمن جاء بتقانة معاصرة في الفن القصصي "الفلاش باك" الذي ينقل تفاصيل الحدث الدقيقة لينتهي عند:

فمن أين تأتي القصيدة

«وطني» مفردة تحمل تراثاً عميقاً ،ومكثفاً من الدلالات ينقلها الشاعر إلى عالم القصيدة، لا بل يجعلها عالم القصيدة الرئيس

والوزن مختلف

والزمان قديم؟

فينتهي معه المشهد الزمني الأول المستمد من الماضي، ليأتي الفعل "كان صوت المعلم" إيذانا بانتهاء لحظة الحدث الماضي المقدم بزمن الحاضر، وبداية لاستكمال التفاصيل الأخرى، عن طريق التعامل الماضوي الصرف مع الحدث:

مات المعلم،

منذ سنين،

ثم الاستخدامات الزمنية الأخرى "كان معي، كان يراقبني، ومرت سنون... الخ".

وعلى الرغم من أن الزمن عبر استخداماته المتنوّعة يحتلّ أفقا زمنيا واسعا، إلاّ أن الشاعر ينظر إليه من زاوية أخرى خاصة، توضّح فلسفة الزمن عنده فلا يراه أكثر من:

والعمر

بين الغروب

وبين المساء

فما الذي سيتحقق في هذه اللحظات الزمنية النادرة من فعل إبداعي عال، يكسر فيه الإنسان قسوة الزمن وضيقه وحصاره، انه امتحان عسير مدمّر.

أمّا على صعيد بناء الحدث، فقد أسهم النمو الدرامي للأفعال، في تصعيد مشاهد الحدث وشحنه بطاقة درامية عاطفية متّقدة:

١ – ففتحت فمي

وتنفّست

ثم تهجّأتها

٢ – كنت أقول له "وطني.."

فيشتمني

فاصرخ "بالخلد عنه.."

ويضربني

فأهتف: بالسجن..

صاح

. خذوه إلى السجن

٣ – فتصرخ غاضبة: "لو شغلت"

فيبصق في وجهها

فتهتف: "الخلد عنه.."

ويضربها

فتصيح، وقد غلبتها كرامتها

"نازعتني إليه في..."..

الموت

في حين يعمل التقابل الفعلي على

تصعيد دراما الحدث، عبر انفتاح كوة الصراع الفعلي المباشر، الذي يتقنّع خلفه صراع تاريخي دام بين صوت الحق والحرية منّ جهة وصوت الاضطهاد والقهر والاستلاب من جهة أخرى.

ولعل الحوار بما يمتلكه من دفء واتساق وتناغم عاطفي وطاقة على تثوير حركة المشاهد، وبوصفه تقانة أسلوبية سرد - درامية تضاعف طاقة الجمالية للتعبير والبناء، أسهم هو الآخر في تعميق البنية السرد - درامية لحدث القصيدة:

. من يقرأ البيت؟

قلت

. أنا

واعترتني، من الزهو

في نبرتي رعدة..

فنهضت..

. على مهل..

قال لي:

. تهجّأ.. على مهل

إنها كلمة،

ليس يخطئها القلب يا ولدي....

وقد يأتي الحوار معتمدا على الفعل لا على اللغة المباشرة، من خلال التناقض الحاد بين أركان الحوار لكنه مع ذلك يلهب المشهد، ويمنحه طاقة درامية مشعّة على نحو كبير:

كنت أقول له: "وطني..."

فيشتمني

فأصرخ "بالخلد عنه.."

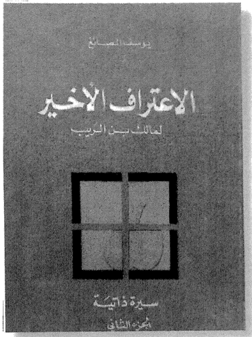
ويضربني..

فأهتف: بالسجن..

صاح:

. خذوه إلى السجن

إنّ أبرز ما في القصيدة من مظاهر التقانة القصصية الحديثة أسلوبياً، تعدّد الشخصيات أو الأصوات، ففي القصيدة خمس شخصيات تنطلق منها خمسة أصوات، تشكلّ البناء الهيكلّي العام للحدث، فالشخصية الأولى "المعلّم" هي الشخصية المحورية التاريخية في القصيدة "من يقرأ البيت"، والشخصية الثانية "الطفل - الشاعر" هي شخصية رئيسة تشارك الشخصية الأولى موقع الصدارة في تفاصيل الأحداث "قلت: أنا"، والشخصية الثالثة "المحقّق" وهو



يمثل قطبا مهما من أقطاب الحدث "قال المحقّق.. والآن من يقرأ البيت؟"، ثم شخصية "العراقية" التي دخلت إلى الحدث كتطور درامي لحركة الشخوص "صاحت: أنا أقرأ البيت"، وأخيرا شخصية "المذيع" وهو يدخل إلى ميدان الحدث المتطور من الخارج "قال المذيع: إذاعة بغداد: طبتم صباحا".

لقد مزج الشاعر بين هذه الأصوات مزجا موفقا، استطاع من خلاله تكثيف زمن تاريخي هائل، متخلّصا بذلك من أي ترهل، كان من الممكن أن يقتل القصيدة فيما لو تسرّب إليها، لكنها جاءت محبوكة تماما وبلا زوائد، كما كان للأصوات نكهتها الإيقاعية ونتائجها التشكيلية الطيبة، على صعيد تطور بناء القصيدة وأسلوبيتها التعبيرية.

وكان لعنصر السؤال في القصيدة بوصفه منبهاً أسلوبيا دور مهم في شدّ محاورها، إذ انتشرت الأسئلة ذات الاستجابات السريعة المباشرة، على مساحة مهمة من مسرح القصيدة، فمنحتها قدرة أكبر على تأجيج شعلة التناقض والصراع بين أقطاب الحدث الرئيس.

وأدّى اللون كقيمة أسلوبية دورا فاعلا ومؤثرا في تحوّل دلالة الصور الفنية وقلب مداليلها الثابتة، انسجاما مع تطور الأجزاء الدقيقة المتفاعلة لدراما القصيدة ونموّها، فاللون لم يأت لإضافات تزيينية، بل لضرورات فعلية وحدثية أسلوبية بالغة الخطورة والأهمية، لذلك فاستخداماته تجاوزت القيمة التشكيلية المباشرة، إلى التأثير في عمق مغامرة الفعل ونتائجه، فالقارىء لا يشعر باللون كقيمة، قدر إحساسه به كطاقة تولد نتائج سريعة تنمّي خيال الحدث، وتشيع فيه مناخا خاصا، إذ إنه يلتقط انعكاس اللون، أكثر من إدراكه للّون بذاته، لأن الاستخدام كان استخداما نتجياً تحصيليا أكثر منه تشكيليا صرفا:

١ - فاسودّ لون الطباشير

واحمرّ وجه المعلم

٢ - وخذ قلم الفحم

وارسم لنا شاربين

٣ - كان شعر المعلم، يبيضّ من ألم،

٤ - وهذي القصيدة مصبوغة.. بدمائي

في حين اقتصرت صوره الفنية - بالرغم من طرافة بعضها - على المجاز والتشبيه والاستعارة، لأن الصورة تفقد جزءا كبيرا من استقلاليتها في البنية الدرامية - القصصية للقصيدة، إذ تنهض الأفعال بأعباء تطور الحدث ونموّه أكثر من التشكيل الصوري.

اشتغلت قصيدة "المعلّم" على استثارة الخيال الشعري الحرّ بمغامرته الجمالية عبر مجموعة من الحركات السرد - درامية، التي شغلت المتن بشبكة من التنويعات الأسلوبية تعزيزاً لطاقات التعبير الشعرية وإمكاناته البنائية.

أنويّة الشاعر:

من إحكام التشكيل إلى إثراء الدلالة

قطعت القصيدة العربية الحديثة في مغامرتها الجمالية أشواطا مهمة على طريق التعدد والتنوع والتحديث، وسلكت في ذلك سبلا بلغت فيها التجربة آفاقا مدهشة حققت لهذه القصيدة مكانة لائقة في المشهد الشعري العالمي، وليس أدلّ على ذلك من الاهتمام الكبير الذي يحظى به الشعر العربي عالميا على أكثر من صعيد، بالرغم من تلك المحاولات المضادة الساعية إلى تهميشه وعزله داخل منظور ضيق لا يناسب خطورة إنجازه.

وشاع فهم محدد نجده خاطئا، يتمثل في إقران حداثة القصيدة بقدرتها على

النأي عن "أنا" الشاعر، وتفعيل العناصر الدرامية والسردية فيها، وبعث حس ملحمي ينهض على تعدد الأصوات وتنوّع مظاهر السرد وتقاناته، على النحو الذي يجعل من القصيدة بانوراما كونية تحكي مغامرة عصر ومأساة جيل.

وعلى الرغم من أهمية نقل الشعرية العربية الحديثة إلى مواقع جديدة تغني تجربتها وتعمق إمكاناتها وتثري أساليب تعبيرها وعناصر بنائها، إلاّ أن الـ "أنا" الشعرية قرينة "الروح" الشعورية مصدر مهم من مصادر خصوبتها الغنائية، وضرورة تاريخية وثقافية وإبداعية وحسية كان الشعر وما زال عند كلّ أمم الدنيا يحفل بها ويغني لها.

لكننا ونحن نقارب هذه القضية الشعرية الحساسة لا بد لنا أن نعطي توصيفا للأنا الشعرية – موضوع البحث – إذ يحصل اللبس والإشكال دائما بالإحالة على النماذج وليس على المفهوم.

ونطمح هنا أن نلفت الانتباه إلى أنّ المقصود بالأنا الشعرية في المنظور النقدي الحديث، البؤرة الذاتية المرتبطة بشبكات التجربة ومنظوماتها المتنوعة، التي تعمل آلياتها في الخلق على تفعيل التجربة الخاصة بالتجربة العامة، والتحرك على مساحة المكان والزمن أفقيا وعموديا على النحو الذي لا تستجيب فيه تعبيريا لشخصية الشاعر بوصفه ذاتا اجتماعية – كما يحصل عادة في القصائد الأنوية الرديئة –، بل بوصفه ذاتا شعرية تفارق اجتماعيتها مفارقة تكاد تكون مطلقة متخلصة بذلك من الكثير من عوالقها الرومانسية العاطفية التي تغرق القصيدة بمياه غير صالحة للشعر، فضلاً عن رفعها إلى مستوى الخيال الشعري الحرّ.

بهذا التصور الأسلوبي تعبيرياً وبنائياً نقرأ قصيدة الشاعر رشدي العامل "سوناتا للوحدة" [١٠]، وهي تشتمل على "أنا" شعرية مكبّرة بعدسة جالبة للانتباه، ومزوّدة بقدرة تصوير عالية تمزج المكاني بالزماني والطبيعي بالثقافي والحسي بالمعنوي والمفرد بالجمع في مغامرة جمالية حرّة، ومحكومة بإيقاع يتسم بخاصيتي الثراء والانضباط، وينفتح على خيال داخلي ينشد للروح سوناتا للوحدة:

الفانوس المتلألئ في الدرب
يظلّ وحيدا
الحارس، نصف الليل،
يظلّ وحيدا
قاع النهر إذا جفّ الماء
يظلّ وحيدا
الفيل، يحسّ الموت
ينام وحيدا
الطفل، إذا غاب الثدي
يظلّ وحيدا
السجن، إذا غادره السجان
يظلّ وحيدا
والقيد إذا غادره المعصم
ظلّ وحيدا
والكأس إذا فارقه الشارب
ظلّ وحيدا

×××

وأنا
ضوء الفانوس
وحارس نصف الليل
وقاع النهر اليابس
والفيل أحس الموت
وطفل ضيّع طعم الثدي
وسجن غادره السجّان
وقيد فارقه المعصم
والكأس يغادرها الشارب
كنت وحيدا

القصيدة في بنائها الأسلوبي الفني تنتمي إلى النظام المقطعي إذ جاءت على مقطعين، ينهض الأول على تأليف مشهد بانورامي يشتغل بوصفه ظهيرا بنائيا تصويريا للحدث الشعري المركزي في القصيدة، ويتركّب هذا المشهد عبر اعتماد أسلوب الصور العنقودية، إذ اشتركت ثماني صور في صناعته، كلّ صورة تتكوّن من ثلاثة عناصر تخضع لسلسلة عمليات متشابهة أو متناظرة، يمكن إظهارها بهذا المرتسم:

البؤرة المادية للصورة	شرط التحول	المستحصل الصوري / الحال الشعري	
الفانوس	المتلألئ في الدرب	يظل	وحيدا
الحارس	نصف الليل	يظل	وحيدا
قاع النهر	إذا جف الماء	يظل	وحيدا
الفيل	يحس الموت	ينام	وحيدا
الطفل	إذا غاب الثدي	يظل	وحيدا
السجن	إذا غادره السجان	يظل	وحيدا
القيد	إذا غادره المعصم	ظل	وحيدا
الكأس	إذا فارقه الشارب	ظل	وحيدا

وحيدا

إنّ البؤر المادية للصورة "الفانوس / الحارس / قاع النهر / الفيل / الطفل / السجن / القيد / الكأس" هي نماذج مقترحة لبؤر مادية أخرى لا حصر لها، يمكن أن تضيف حبّات جديدة إلى عنقود الصور، وهي تلتئم على محتوى واحد بعد خضوعها لشرط تحوّل متجانس، يفضي بها إلى متحصّل صوري واحد يعزز موقف الحال الشعري "وحيدا " عبر فعل وسيط.

كلّ بؤرة مادية / صورة في هذا السياق تتقدم في مساحة التشكيل إلى منطقة "شرط التحول" لتخضع لعملية توصيف "المتلألئ في الدرب" أو تحديد "نصف الليل" أو سلب "يحس الموت" أو تجريد "إذا جفّ الماء / إذا غاب الثدي / إذا غادره السجان / إذا غادره المعصم / إذا فارقه الشارب".

بحيث تكون مهيّأة للدخول في آخر حلقة تكوين وتشكيل صورية تنهض بها الأفعال الوسيطة "يظل / ينام / ظلّ"، وصولا إلى الحال الشعرية المنصبّة في بؤرة شعرية مركزية متكررة وضاغطة ومكبّرة "وحيدا".

بانتقال القصيدة إلى مقطعها الثاني الذي تفتحه الأنا الشعرية، يحصل اختزال واضح في الهيئة اللغوية للمقطع الأول، إذ يسحب المتحصّل الصوري المتكرر ثماني مرات في المقطع الأوّل من البؤرة الشعرية المركزية "وحيداً" في منطقة الأنا الشعرية "كنت ¬ كنت وحيدا"، ويحصر البؤر الماديّة للصورة بشروط تحوّلها بين "كنت ← كنت وحيداً"، لتكون بمجموعها مهادا لانتقال الأنا الشعرية إلى متحصّل بؤري مركزي انتهت إليه تجربة الحال واللغة "وحيدا".

لا شك في أن دخول الأنا الشعرية في المقطع الثاني يعمل على تفعيل

الحيوات الشعرية في الجزء الأول، ونقل الصور المتناثرة على سطح العنقود إلى حيّز الوحدة الشعرية الحاوية المنتسبة إلى الراوي الشعري.

تمتلئ البؤرة المركزية "وحيدا" بدلالة الظمأ والحرمان، وخضع هذا الإفضاء الدلالي لاستراتيجية عمل شعري يقوم على تفكيك انتماء البؤر المركزية الحاوية للصورة "الفانوس / الحارس / قاع النهر / الفيل / الطفل / السجن / القيد / الكأس"، وعزلها وإقصائها عن معناها بإدخالها في شروط تحوّل قائمة على العزل والإقصاء، بدرجة تسمح بمرور البؤر نحو متحصّلاتها الصورية المنتهية إلى حال شعري يثري متن القصيدة ويحقق استجابة عالية لعنوانها ـ بجزأيه ـ المنفتح "سوناتا"، والضاغط "للوحدة".

اعتمدت القصيدة على تقانة أسلوبية مهمة هي تقانة "التكرار"، وسعت هذه التقانة إلى تفجير البؤرة الدلالية لفظيا وإيقاعيا، فالبؤرة المركزية "وحيدا" تكررت ثماني مرات في المقطع الأول محققة حضورا بصريا وسمعيا طاغيا، أشاع في فضاء القصيدة لون المعنى ورائحته.

وجاء المقطع الثاني ليكرّر المقطع الأول كاملا، إذ تكرّرت البؤر المادية للصورة كلّها، لكنها تكررت بصورها المتحوّلة أولا، وبانتمائها التصويري إلى الأنا الشعرية التي اشتغلت بوصفها بؤرة إشعاع شعرية صورية، تضيء هذه البؤر بأشكالها الجديدة المتحوّلة "ضوء الفانوس / حارس نصف الليل / قاع النهر اليابس / الفيل أحس الموت / طفل ضيع طعم الثدي / سجن غادره السجان / قيد فارقه المعصم / الكأس يغادرها الشارب"، واختزل المتكرر البؤري "وحيدا" في المقطع الأول إلى "كنت وحيدا" بانتماء حاسم إلى الأنا الشعرية أيضا.

ترتفع أنوية الشاعر في اتجاهها إلى إحكام التشكيل بأسلوبية البناء النصّي

وتقدم لنا أسلوبية التكرار بهذا الأسلوب فرصة إمكانية قراءة المقطع الثاني قراءة تشكيلية، بوصفه يقف أمام الأول بشكلّ شفاف يتراءى فيه المقطع الأول، ويعمل على أنه خلفية بانورامية متداخلة وموجهة للمقطع الثاني / القصيدة في مستوى اتصالها بالقارئ / القراءة.

إنّ أنويّة الشاعر في اتجاهها إلى إحكام التشكيل ترتفع بأسلوبية البناء النصّي، وفي اتجاهها إلى إثراء الدلالة تضاعف طاقته الأسلوبية التعبيرية، بما يتيح فرصة للخيال الشعري الحرّ أن يستديم ويتألّق في مغامرته الجمالية.

* كاتب وأكاديمي من العراق

الهوامش والإحالات

١-السكون المتحرك – دراسة في البنية والأسلوب – ج٢ – بنية اللغة، د. علوي الهاشمي، منشورات اتحاد وكتاب الإمارات، ط١، ١٩٩٣: ٢٠٧-٢٠٨.

٢-نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السيّاب – دراسة مقارنة – دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٤: ٢٤٧.

٣-التأمل، باتريشا كارنغتون، ترجمة إقبال أيوب، سلسلة المئة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٦: ١٧٢.

٤-اللغة والتفسير والتواصل، د. مصطفى ناصف، سلسلة عالم المعرفة (١٩٣) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٥: ٧٦.

٥-الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية ش. م. م، بيروت، ط١، ١٩٨٧: ١٩.

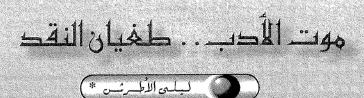
٦-الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط٢، ١٩٩٤: ٥٣.

٧-بستان عائشة، عبد الوهاب البياتي، دار الكرمل، عمان، ط٢، ١٩٩١: ٦١.

٨-قصائد، يوسف الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١.

٩-الشوقيات، المجلد ١، ج٢، مكتبة التربية، بيروت، ١٩٨٧: ٤٣.

١٠-هجرة الألوان، رشدي العامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٣:٢٣١.



موت الأدب.. طغيان النقد

ليلى الأطرش *

أكان ضروريا أن يطلق أحد أهم نقاد العالم "تزفتان تودوروف" صرخة احتجاج مدوية عن "موت الأدب" جرّاء طغيان نظريات النقد الحديث؟

حذر الناقد من فقدان الأدباء بوصلة مواهبهم الفطرية وتنويعاتها التي يجب أن تقود النقد، وبدأوا يفصّلون إنتاجهم على مقاس نظريات غربية جعلتهم كالغراب الذي فقد مشيته، أو السفينة التي تطوح بها الأنواء حين بدأت بوصلتها تتحرك في اتجاهات لا تعرفها ولا تملك إلا أن تعتقد صحتها!..

ولكن السؤال الأكثر أهمية هو عن نوع الأدب الإنساني الذي يقرأه الناس ويصل إليهم، وليس أدب النخبة التجريبي الذي يكتب تحت ظلال النقد.

أكد لي قارئ نهم يعمل مستشارا قانونيا لحكومة عربية أنه يفقد متعة القراءة حين يجد أن الكاتب يتنقل بين الشخصيات والفضاء والأصوات بطريقة سوريالية، وأنه يجهد نفسه ليعرف ويتابع تعدد الأصوات، وأن أفضل ما قرأ هو روايات إحسان عبد القدوس ويوسف السباعي لأنها غير معقدة وبسيطة.

رغم التخصص العالي لمثل هذا المستشار إلا أنه يمثل القارئ العادي في مجتمعاتنا العربية التي تعاني أمية حرفية صارخة ناهيك عن الأمية الثقافية حتى بين النخب.

أما نقاد الحداثة وما بعد حداثة الحداثة فيتجاوزون في غلوائهم رولان بارت وجاك لاكان وميشال فوكو وحتى ريموند ويليامز. ويدخلون أنفسهم في تخصصات أقرب إلى التعمية منها إلى التحليل والتذوق والاستمتاع البسيط، ويلهثون وراء مدارس نقدية يحتج عليها مجتمع أصحابها ويرفضها، وهي مجتمعات سبقتنا كثيرا في الآداب والعلوم والمعرفة، ولها شرائح من القراء تجعل كتابا أكثر مبيعا فتثري صاحبه وتحقق له الاستقرار المادي والمعنوي.

ومن المؤسف أن معظم النقاد العرب لا يتابعون النتاج الجديد، ويكتفون بالأسماء المكرسة أو تندرج في مريديهم أو تحقق لهم مكسبا ما ليقدموها في ندواتهم.

صرخة الناقد تودوروف عن أن "الأدب في خطر" هي احتجاج ضد التغريب والإبهام، والعودة إلى الأدب الإنساني الذي تمثله المدارس الكلاسيكية التي أعطت الإنسانية أمهات الإبداعات الأدبية والثقافية، ملحمة جلجامش والياذة هوميروس وألف ليلة وليلة ونتاج المتنبي والمعري ونجيب محفوظ، ومعظم كتاب العالم ممن نالوا جوائز نوبل للآداب.

من يتحمل مسؤولية هذا التردي في مستوى الفهم والتذوق والتحليل للإبداع الثقافي الإنساني هم النقاد والكتاب على حد سواء.

من المتعذر تحديد المتسبب في "الخطر على الأدب"، النقد أم الإبداع الذي يلهث لإرضاء النقاد ويغرقهم في المغالاة والتهويم إلى حد أن يصف أحدهم عملا أدبيا بأن مضمونه جديد ولكن جملته غير حديثة!.. فهل يعني ما يقول فعلا؟ وما توصيف "الجملة الحديثة" أو "العبارة المتجددة"؟ هل يخلق الكاتب مفردات غير مسبوقة؟ ولماذا يطغى الشكل على المضمون حتى يفرغه تماما؟

إن أية دراسة نقدية تبدأ بمقدمة طويلة تعدد المدارس والمذاهب الحديثة، وتتضمن تسميات وأسماء ومصطلحات غربية، حتى وناقدنا لا يجيد لغة أجنبية ثم يفصّل النص العربي عليها مع أن مهمته الأولى هي الاستنباط. فتجاوزنا بمراحل ما قاله المتنبي "علي أن أقول وعلى ابن الجني أن يشرح"، فصارت المقولة "علي أن أهذي لأرضي النقد، وعلى القارئ أن يفهم إشكالية الناقد والمنقود" فاختلطت الأدوار وقل القراء وطغى الناقد في مؤتمراته وندواته، وبدأ يقرب ويقصي وعلى حساب الإبداع شكلا ومضمونا.

هذه قضية مطروحة أمام المبدعين والنقاد العرب ليستفيدوا من سياقات أدبية عالمية صدّرت إليهم الحداثة ثم بدأت تحذر من عواقبها.

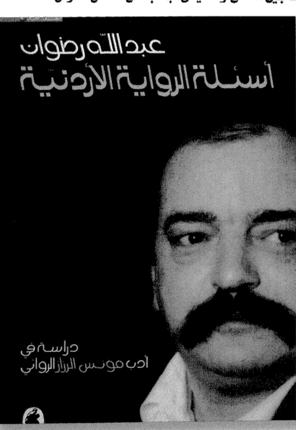
* روائية أردنية

عبد الله رضوان والنقد السوسيو ثقافي

قراءة شفرات النصوص المؤسساتية

د. حفناوي بعلي *

زاد اهتمام أنصار التوجه السوسيو نقدي ثقافي في الدراسة الأدبية، بالربط بين النص والسياق، بحجة أن النص أقوال، تعبر عن مصالح وأغراض اجتماعية وثقافية وحضارية، من حيث قيمة المبادلة. وهو ما حدا بهم أن يهتموا بوصف الإنتاج الأدبي وتفسيره في سياقه اللغوي الجمالي الثقافي الاجتماعي، حين يزاوجون بينها، ويسعون إلى إيجاد طريقة الربط بين بنية النص وبينية الثقافة.



ويعد عبد الله رضوان واحدا من أعلام النقد السوسيو ثقافي في المشهد الأردني، انطلاقا من استخدامه مفردات هذا المنهج النقدي، في قراءته للنصوص الإبداعية، ومحاولة تقييمه الأعمال الأدبية من وجهة اجتماعية وسياسية وثقافية. تشمل المضمون والشكل، والعلاقة بينهما.

ظلت الدراسات النقدية، التي تناولت نظرية الكتابة الروائية، وأساليب السرد وتقنياته والمكونات الداخلية للكتابة الروائية، كاللغة ومستوياتها، والزمن المتميز وأشكال السرد وعلاقته بالزمن، والشبكة السرية وبناء الشخصية، وعلاقة الوصف بالسرد، والمنظورات الرؤيوية والقيمية والثيمية. تقدم منظورها الروائي والنقدي والسيميولوجي، واللساني حول أهم مكونات الرواية الجديدة، من خلال منهج ومنظور نقدي وصفي واحد، يسود العمل الأدبي كله. وظهرت مناهج حداثية، مع تطور عملية القراءة والتلقي والتأويل، حيث استفاد منها الناقد عبد الله رضوان، في طرح إشكالية النص الروائي وتجلياته، وفحص مظاهره التعبيرية، والبنيوية والتركيبية والفنية، والكشف عن مستوياته البؤرية، وتشكيل العلاقات بين شخصياته، ووجهات النظر والرؤى، التي تنعكس على مستوى تشكيل الفضاء الواقعي والتخييلي، بل غالبا ما يميل الناقد لخلق مجموعة من الإجراءات الاستنطاقية والتمثيلية، التي تظل شاخصة إلى هذا المنهج النقدي الثقافي. والولوج إلى عالمه الداخلي، المحمل برموز ومكونات ودلالات ورؤى، والاعتماد على مناهج العلوم الإنسانية الأخرى، وكشوفاتها ومناهجها ومحمولاتها اللفظية خارج النطاق الأدبي، ثم المداخل والاتجاهات النقدية التي تعتمد على نظريات علم الاجتماع اللغوي، الذي تمثله أفكار ونظريات المنهج

النقدي الثقافي.

كما كان لكتابات العالم الاجتماعي لوسيان غولدمان، وجورج لوكاتش، وكلود دوشيه، وجاك دو بوا، وبيير زيما، وميخائيل باختين، وجوليا كريستيفا، أثرها الكبير في إثراء جوانب عديدة من تجربة عبد الله رضوان، في قراءته للنصوص الأدبية والروائية على وجه الخصوص. التي تؤكد صلة المنتج الأدبي بمؤلفه ومجتمعه وعالمه، كما استفاد من اتجاهات السيميولوجيين وعلوم اللسانيات، التي تدعو أيضا إلى تضافر المنظورات والمقاربات الخارجية والداخلية، والسوسيولوجية والأدبية، والسردية والشعرية والنصية والنصوصية معا، والسعي للكشف عن أدبية هذه النصوص وشعريتها، وعواملها التكوينية ومرجعياتها ورؤياها للعالم الذي أنتجها. وفي تحديد خصائص ومكونات الرواية الجديدة، ومستوياتها وبنياتها، واستخلاص علاماتها، وبيان خصوصياتها، بما تتضمنه من مكونات الجنس الروائي القائم بذاته، بالاستناد إلى التمفصلات التي يخضع لها هذا الجنس، بكونه يستمد حمولته المعرفية والمنهجية، وتوصيفه من السياق الدلالي والتعبير والجمالي، ومن أصول الحداثة الغربية وتشكيلاته، ويستفيد من الأشكال السردية العربية الكثيرة. دون تجاهل المقاربات والأنساق الثقافية والإيديولوجية، التي تسعى جميعها إلى لم شمل فضاءات وعوالم الكون الروائي، في إشكالية جديدة قادرة بدورها على التحول والتجدد. حيث تتلاقح وأفق الكتابة، التي تستوعب علاماته وشفراته، وأنساقه وسياقاته ومرجعياته وموجهاته الخارجية والداخلية. وتفرز نظرية نقدية ثقافية، تأخذ بعين الاعتبار خصوصية الرواية العربية الجديدة.

تبرز شخصية الناقد الثقافي عند عبد الله رضوان، في مجمل أدواره ومساهماته الثقافية. فقد ساهم في الحياة الثقافية، من خلال عمله في أكثر من هيئة ثقافية: أمين الثقافة والإعلام والنشر لرابطة الكتاب الأردنيين، عضو في نادي أسرة القلم في الزرقاء، مقرر للجنة الشعر في مهرجان جرش، مشاركته في أسرة تحرير مجلة " أفكار "، حيث شغل منصب مدير تحريرها، وكذا كتابته لعدد من البرامج الثقافية لإذاعة عمان، وتقديمه لبرامج ثقافية من خلال التلفزيون الأردني، وهو عضو جمعية النقاد الأردنيين، ورئيس التحرير لمجلة " براعم عمان "، ومدير الدراسات والنشر لوزارة الثقافة. ويعمل حاليا مديرا للدائرة الثقافية في أمانة عمان.

> **يواصل الناقد عبد الله رضوان تطبيقاته والتزاماته بالمنهج الذي سلكه في إجراءاته النقدية منذ باكورته الأولى**

يواصل الناقد عبدالله رضوان تطبيقاته والتزاماته بالمنهج، الذي سلكه في إجراءاته النقدية منذ باكورته الأولى، وهو المنهج السوسيو ثقافي. ففي دراسته " الرائي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية "، الدراسة المهمة والتي تقع على مشمولات النقد الثقافي الجديد، في تمظهراته السوسيولوجية والإيديولوجية، والتاريخية والحضارية، والاتجاهات ما بعد الحداثة، في نظريات القراءة والتأويل والتوليد، التي تفيد من كشوفات العصر المعرفية والثقافية، واللغوية والاجتماعية والنقدية، لغرض إيصال صوت النص، وجوهره الدلالي والتعبيري والإيحائي، والإشاري والصوتي والتركيبي إلى القارئ المتلقي.

عبد الله رضوان الناقد الثقافي.. من أجل نقد سوسيو ثقافي

من هنا كانت المحاولة النقدية والجادة، والمتميزة للناقد عبد الله رضوان، التي تناولت البنى السردية وتقنيات الرواية، والقصة الأردنية والفلسطينية الحديثة. التي اهتمت بنظريات السرد والإفادة من الكشوفات المعرفة الإنسانية والثقافية، للصيغ المنهجية والإجرائية في العلوم اللسانية والإنسانية والاجتماعية التي تفيد منها. كانت أولى ممارساته النقدية، التي تنحو هذا المنحى موسومة بعنوان " النموذج وقضايا أخرى ". يكثر المنهج السوسيو ثقافي من استعمال مفردة " النموذج / المعيار / النمط / البطل "، تعبيرا عن الوجهة والرؤية الاجتماعية في الرواية على الخصوص، انطلاقا من اعتبار جورج لوكاتش أن الرواية ملحمة برجوازية، جاءت تتويجا للصراع الطبقي المديني، ولظهور النزعة الفردية. ومن زاوية هذه الرؤية، يعلل الناقد عبد الله رضوان ظهور فن القصة ".. ارتبط ظهوره بظهور البرجوازية طبقة صاعدة في أوروبا، فرضت حضورها وفاعليتها،، هذه الطبقة التي فرضت البطولة الفردية حالة مجتمعية، تطلبت تعبيرا جديدا عن البطل الفرد، كما أنها وبما فرضته من اشغال لوقت الفراغ، وضرورة السرعة في إنجاز كل شيء، تطلبت مقابل ذلك شكلا جديدا، من التعبير الفني يشبه الرواية، ولكنه مغاير لها من حيث طول صفحاته، وعدد الكلمات المستخدمة فيه " (١)

يتحتم علينا بداءة، أن نقر بأن ما تحقق من تطور في مجال التنظير الأدبي، قد أسهم في إعادة النظر في مفهوم الأدب، إضافة إلى ما عرفته المناهج السوسيولوجية من تزايد وتوسع شمل سوسيولوجيا الثقافة والمعرفة والتلقي والقراءة. وأنه على الدارس السوسيو نقدي، أن ينخرط في طريقين متباينين جدا: يستطيع أن يقرر ألا يهتم إلا بالعناصر الخارجة عن النص الأدبي؛ موقف المؤلف داخل المجتمع، جمهور حقبة. ويستطيع أيضا من خلال تبنيه لمنظور متميز، أن ينظر إلى البنية النصية على أنها تتوسط البنى الاجتماعية / الثقافية، تنفتح عليها وتدمجها في نسقها الخاص، أي تحليل المجتمعات وتحولاتها التاريخية داخل النص. وفي ضوء هذا التصور يقيم الناقد السوسيو ثقافي عبد الله رضوان، قصة (فراس الصابي) لجمال أبي حمدان ".. لا أظنني أبالغ حين أقول، إن قصة فراس الصابي، هي

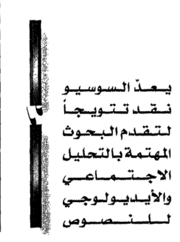
أفضل القصص التي قدمها جمال أبو حمدان في مجموعته (أحزان كثيرة، وثلاثة غزلان)، وهذا راجع عندي إلى أنها القصة الوحيدة في المجموعة، التي تمتلك مضمونا ملتزما، بحركة الإنسان وإصراره على التطور نحو الأفضل، بالإضافة إلى امتلاك القصة لعناصرها الفنية المتكاملة،، فراس الصابي كنموذج مستوحى، من مزيج من الحلم والواقع، يرفض الاستسلام على موقفه وعلى انتمائه الطبقي – التعلق بالأرض ". (٢)

يعد السوسيو نقد تتويجا لتقدم البحوث المهتمة بالتحليل الاجتماعي والإيديولوجي للنصوص. وبهذا التوجه فإن السوسيو نقد، ينفتح على ما أنجزه النقد الشكلي في مجال مقاربة النصوص الأدبية، لكن غايته وقصديته أن يشيد استيراتيجية تعيد للنص الشكلاني مضمونه الاجتماعي. يرى " جاك دوبوا " أن اختيار طريق التفسير الاجتماعي للمادة الجمالية، ليس فقط اختيار طريقة من بين طرائق أخرى، ولكنه ينطلق من مفهوم خاص للعالم، ويطرح تصورا خاصا أيضا لعلاقة الفن بالإنسان والتاريخ. (٣)

وعندما يدرس عبد الله رضوان الرمز في القصة القصيرة، فإنه يربط بين الرمز الاجتماعي والبنية الفنية، مقاربة من النقد الشكلي. ".. والدراسة تحاول الإحاطة بجملة من الأعمال الرمزية، التي قدمها مبدعونا في مجال القصة القصيرة، بحيث نستطيع عبر دراسة هذه الأعمال، الخروج بالنتائج الضرورية، لفهم مدى التطور الذي حدث في بنية القصة، وكذلك مدى الارتباط بين هذا التطور الفني، وبين حركة الواقع في تغيرها وتسارعها المستمر ". (٤)

يعد " كلود دوشيه " أكثر الدارسين تبنيا لمصطلح السوسيو نقد، وأكثر توجها نحو النص، حيث يرى أن مصطلح سوسيو نقد في معناه الضيق، يتجه أولا نحو النص آخذا بعين الاعتبار مفهوم الأدبية، ولكن كجزء مكمل لتحليل سوسيو نصي. يضع في اعتباره أنه في الخصوصية الجمالية في حد ذاتها، يكمن البعد القيمي للنصوص. وهذا يقتضي إعادة توجيه التقصي السوسيو تاريخي للخارج نحو الداخل، أي نحو التنظيم الداخلي للنصوص، من أنساق اشتغالها، وشبكات المعنى وتواترها، ومصادفة خطابات ومعارف غير متماثلة ضمنها. ومعرفة أو إنتاج فضاء متأزم، أين يصطدم المشروع المبدع، وبالشفرات والنماذج السوسيو ثقافية، وبضرورات الطلب الاجتماعي، وبالنصوص المؤسساتية. ويؤكد على أن حقل السوسيونقدي، هو حقل سوسيولوجيا الكتابة، الجماعية والفردية، وكذلك حقل الشعرية الاجتماعية. كما أنه لا يهمل الإسهامات الموازية لدراسات السوسيولوجيا، التي اهتمت بالكتاب والمثقفين، والأحداث الأدبية، من سوسيولوجيا الثقافة وسوسيولوجيا المعرفة، وسوسيولوجيا القراءة أو التلقي، وكذا سوسيولوجيا الوسائط، التي تدرس خاصة الأجهزة وإجراءات البحث عن الشرعية. (٥)

يحاول الناقد السوسيو ثقافي عبد الله رضوان، في دراسته " أسئلة الرواية الأردنية، دراسة في أدب مؤنس الرزاز الروائي " الالتزام بمنطلقات هذا المنهج، إذ يعلي من شأن المضمون، ويراه أساسا للتعبير والتحول. فإنه ينظر إلى العمل الروائي من جانب علاقته مع الواقع وتناقضاته، وتفاعله مع الظرف الموضوعي، وهو المجتمع. فهو يعرض مسيرة الرواية الأردنية الملتزمة، في إطار حركة المجتمع ومدى التزامها في هذه الحركة، وحملها المضامين الإيديولوجية السائدة في ذلك الوقت، مبرزا دور المبدع في حركة الواقع، ومدى حمله هذا الواقع في إبداع تيسير سبول، في روايتيه (أنت منذ اليوم، و الكابوس). ".. نحن هنا لا نقصد القفز التاريخي على المحاولات الروائية السابقة، على هاتين الروايتين، باعتبارهما ليستا قفزتين في الهواء، وإنما تشيران إلى مسألة رئيسية، ألا وهي خصوصية الفعل الذاتي – التجاوز – للفنان، ودوره الفردي، مما يفند مزاعم العكس الفوتوغرافي للواقع، باعتباره بنية تحتية؛ اقتصاد / سياسة / اجتماع / أدب، باعتباره بنية فوقية لصالح القدرة الذاتية للفنان، طبعا مع عدم إلغاء الفهم العلمي للعلاقة بين الذاتي والموضوعي ". (٦)



يعدّ السوسيو نقد تتويجاً لتقدم البحوث المهتمة بالتحليل الاجتماعي والأيديولوجي للنصوص

ينطلق " بيير زيما " في محاولته لبناء سوسيولوجيا للنص أو الكتابة من منظور، أن النص له مضمون قابل للإدراك، يمكن إبراز معناه الاجتماعي على المستوى الموضوعاتي. يكتفي بتفسير التحولات الموضوعاتية للأدب في علاقتها بالتطور التاريخي، وهو ما تحاول سوسيولوجيا النص، أن تقدم له إجابات من خلال ربطها للنص الأدبي بسياقه الاجتماعي والتاريخي، ووصفها للوضعية والاهتمامات الاجتماعية كبنى لسانية. على الرغم من سعي " زيما " لتطوير سوسيولوجيا النص، عبر تحليله لنصوص روائية لسارتر، وكافكا، وجيد، وموزيل، ومورافيا، وكامو، وغيرهم والتعامل مع ما تطرحه من ظواهر كإشكاليات لسانية دلالية وتركيبية خطابية، واستقصائه لتطور هذه الظواهر، وتحولاتها الدلالية والخطابية من كاتب لآخر، فإنه يعتبر أن سوسيولوجيا النص ليست نظرية متكاملة، يمكن تطبيقها على أي نص أدبي. (٧)

ومن هنا فإن عبد الله رضوان، عندما قدم قراءته للأعمال الروائية الأردنية، فإنه ظهر ناقدا سوسيو نصانيا ثقافيا، بحث عن صورة حركة المجتمع، من خلال الصورة الفنية للرواية، وانفتاح النص على مساقات ومعطيات وتحولات تاريخية واجتماعية، مزاوجا بين مختلف البنى التحتية والفكرية. يبرز ذلك في قراءته لرواية " متاهات الأعراب في ناطحات السحاب "، حيث تتجلى البنى السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والإعلامية، والترفيهية،

والجنسية. والرواية في بعدها الآخر، تدين مظاهر القمع بأشكاله. ".. وهي أداته المجمل القمعي السائد حاليا وتاريخيا، والذي تعرض له الإنسان العربي، منذ تواجده الإنساني حتى الراهن، بحيث أن الرواية تبدو وكأنها رواية التناقض والصراع؛ داخليا وخارجيا، أي داخل وعي أبطالها، وفي الواقع الموضوعي، الذي يشكل مرجعيتها التاريخية والاجتماعية ". (٨)

والنقد السوسيو ثقافي، وهو بالإضافة إلى تأليفه بين المقاربة الجدلية النظرية النقدية، وبعض النظريات السيميائية في دراسته النص الروائي للإشكاليات الاجتماعية والوجودية كإشكاليات لسانية. والملاحظ هنا – كما يرى زيما – أنه منذ الثورات البرجوازية الكبرى، كان أصحاب الإيديولوجيات، يقومون بردود أفعال على هذا الغموض المتنامي، بإبداع أساطير رمزية مثنوية سياسية / دينية / جمالية، توظف في تعبئة المضامين، ولكنها لا تسعى إلى تكريس نظام القيم وجعله أكثر ثباتا. وفي هذا السياق جاءت دراسة الناقد عبد الله رضوان، الموسومة بعنوان " البنى السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة ". في قسمين: الأول ينصب على البنى السردية، والثاني بمثابة دراسة تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية. والجامع بين الدراستين " وحدة المنهج النقدي السوسيو بنيوي ثقافي ". حيث يأخذ النص في الانقطاع عن المكونات الخارجية، وينشغل بمنجز النص الداخلي. يقول الناقد عبد الله رضوان ".. وأود هنا أن أؤكد، أن هذه التقنيات هي مجرد وسائل يلجأ إليها لبمبدع، لخلق الشكل الفني الذي يريد. أي أنها بذاتها حيادية لا قيمة اجتماعية – سياسية لها، وإنما تجيء قيمتها من كيفية توظيفها، لحمل خطاب المبدع عبر حمل وعي ورؤية الشخصيات، التي يخلقها المبدع في قصصه. كما أن حسن استخدامها واتقان التعامل معها، هو الذي يجعل المبدع فنا ". (٩)



تتمحور الممارسة النقدية عند أنصار التوجه السوسيو ثقافي بصفة عامة، حول العلاقة " علامة / سياق "، التي يعبر عنها عادة بـ " نص / سياق "، أو " نسق لغوي / نسق اجتماعي / ثقافي ". إن هؤلاء يدرسون النص في علاقته بالسياق الاجتماعي التاريخي الثقافي. وهذا راجع أساسا لاهتمامهم بطبيعة النص الثقافية؛ فهم يقصون العامل الفردي المؤلف / الكاتب من العملية الإبداعية، التي يرون أنها من صنع الفاعل الاجتماعي، يلتقي في ذلك أصحاب نظرية الانعكاس، والتناصيون وعلى رأسهم ميخائيل باختين وجوليا كريستيفا، هذان الأخيران اللذان عدلا في مفهوم الانعكاس، حيث ذهبا إلى الاجتماعي الثقافي، لا ينعكس بصورة آلية في النص الأدبي، بل يعاد تشكيله فيه عن طريق وساطة اللغة. ويذهب هذان الكاتبان كما يلاحظ بيير زيما، إلى حد اعتبار بعض أنواع النصوص، مثل النص السردي تناصا، انطلاقا من التصور الذي يريان بموجبه أن السياق الاجتماعي، الذي ينطلق منه كل نص، هو نتيجة لتظافر المجموعات اللغوية. وهو ما يجعل من هذا السياق ذاته نصوصا، بحيث لا يبقى على الفاعل الفردي، ذاك الذي يسمى " المؤلف " سوى قراءتها وتعديلها. (١٠)

إن هذه الرؤية لدور البنية / الشكل، هي الرؤية انتهجها عبد الله رضوان، ونظر إلى العمل من خلال زاويتها، حيث يتداخل الشكل بالمضمون، وتحمل البنى الفنية حركة المجتمع وحراك الواقع، ".. وانظر لتنوع زوايا الرؤيا لدى مبدعي القص، ولتنوع مهاراتهم ووعيهم في توظيف تقنيات القص، ونظرا لأن أية بنية فنية، هي في النتيجة بنية اجتماعية بشكل أو بآخر، فإن تنوعا واضحا في أشكال هذه البنية، يظل أمرا مفروغا منه، بل ومطلوب دائما ". (١١)

بحث " ميخائيل باختين " في الأصول الاجتماعية والتاريخية للرواية، وانطلق من عنصرين: خلفية لسانية وتداولية، لا ترفض الألسنية وترتكز على تصور فلسفي غيري، يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع. وخلفية نقدية سيميائية تسائل النص الروائي، من منظور تشريح العلائق الداخلية والخارجية، وفي أفق تحليل سوسيونصاني لأشكال التعبير الإيديولوجي. أقام ميخائيل باختين علاقة بين العالم الروائي والكرنفال، الذي ظهر وسط الثقافة الشعبية. لقد بين كيف لعب الكرنفال دورا أساسيا في تشكيل روايات، ومنها لخص الوحدات التآلفية والأسلوبية المكونة عادة لمختلف أجزاء النص الروائي. (١٢)

من هنا فإن الناقد السوسيو ثقافي عبد الله رضوان، عندما يقيم البنى السردية عند غالب هلسا، فإنه يطرحها من خلال ربطها بحركة الواقع، ويضعها في دورها في شاكلة حوارية باختين، بين هذه الحركة الخارجية المتمثلة في الواقع؛ الاجتماعي والراهن السياسي، ومحمولات ودلالات البنية والخلفية التداولية واللسانية، ومن خلال السياق اللغوي، تبرز الرؤية وينجلي الموقف، مشكلة ما يعرف بـ " المعادل الموضوعي ". يقول الناقد ".. إذا انطلقنا من مقولة أن اللغة، هي العامل الأساسي والحاسم في بنية القص الفني، كما أنها تملك ارتباطا حادا بالموقف الفكري / الإيديولوجي، الذي يتخذه القاص في حياته، فإن دراسة المعجم اللغوي لقاص ما. يمكن أن يعطي

مؤشرا قويا، على وجهات نظر ووعي المبدع، ولو طبقنا ذلك على بعض قصص مبدعنا (أحمد عودة)، فإننا وفيما يتعلق بأدلوجة المبدع، نلتقي بموقفين؛ أولهما: يضم معجما لغويا خاصا بالشخصيات السلبية، التي تقف ضد الحياة، هي شخصيات غنية في الغالب، من أهم مفردات هذا المعجم (الفرح، العطور، الأزهار) وثانيهما: يضم معجما لغوية يبدو لصيقا بالشخصيات المسحوقة الطيبة، وهي فقيرة في الغالب، ومن مفرداتها هذا المعجم (الحزن، البؤس، الأرض). (١٣)

يشهد الاهتمام الكبير المتزايد، الذي يوليه النقاد، ودارسو الأدب للمدرسة الباختينية، إلى درجة أن أحد أهم النقاد المعاصرين، أو الأكثر اشتهارا، وهو تودوروف، قد اطلق على الاتجاه النقدي الذي ارتضاه لنفسه حديثا، بعد أن سلخ من عمره دهرا في الدراسات المحايثة، اسم " النقد الحواري ". وقد خصص باختين العديد من بحوثه لدراسة، تجلي التفاعل اللغوي أو ما أسماه بالحوارية في العديد من أشكال الخطاب: لكنه ركز جل اهتماماته على الخطاب الروائي، ربما لأن الحوارية تظهر في هذا الخطاب بوضوح أكبر، إذا ما قارناه بأشكال أدبية أخرى. تتمثل هذه الخصوية في كون الخطاب الروائي، ظاهرة متعددة الأسلوب، متعددة اللسان، متعددة الأصوات. إن الوجود الحقيقي للغة / الأسلوب، و التفاعل اللغوي بعتباره ظاهرة اجتماعية ثقافية، هذا التفاعل اللغوي يشتغل اشتغالا خاصا بحسب أنواع الخطاب. (١٤)

لعله من الواضح في هذه المنجزات التطبيقية، التي يمارسها عبد الله رضوان، تؤكد على مدى تعمق الناقد، في صلب اعتمالات ومناظير النقد السوسيو نصاني الثقافي، وفي جوهرة الرؤيا وقلب المنجز الثقافي الاجتماعي. بحوارية مستأنسة بحوارية " باختين "، متعددة الأصوات، ذات تفاعل لغوي عال، وخصوبة وفيرة في استثمار الخطاب السردي، على جل مستوياته ومحايثاته، ومختلف زوايا ومرايا النظر. والناقد يترك في دراساته التطبيقية النصوص تتحاور. إذ يصرح نفسه في استخدام هذا المنهج، في محاورة مجموعة جمال أبي حمدان: ".. والمخرج الوحيد الذي أراه لمناقشة هذه المجموعة / مجموعة جمال أبي حمدان، ودراستها، هو أن نتركها تقدم نفسها، لنرى ماذا تود أن تعطينا الذي نريده، إنها محاورة اختراق العمل، من داخله لفهمه ومناقشته، مع الحفاظ على الخط العام في إصدار الحكم، وهو محاولة الالتزام بالمنهج الواقعي في الحكم، هذا المنهج الذي أراه المرجع الأول والأخير، لإبراز مدى نجاح العمل أو عدمه ". (١٥)

وتقترح " جوليا كريستيفا " مقاربة جديدة، يمكن اعتمادها لتفسير الروايات المعاصرة: مفهوم الافتراق / عدم الافتراق. كيف نقيم علاقة وظيفية ومنهجية بين مفهوم الافتراق / عدم الافتراق، ومفهوم الاحتفال الكرنفالي؟

درست كريستيفا بنية الملحمة في إطار ثقافة يهيمن عليها التفكير الرمزي. إن هذه الثقافة القائمة على التفكير، لا تعترف إلا بالتقابلات والافتراقات الخالصة القيم الإيجابية والسلبية، الحياة والموت، الخير والشر، الصدق والكذب. تتقابل هذه القيم بدون أية وساطة ممكنة " البطل يقابله الخائن، الخير يقابله الشر، الواجب الحربي وحب القلب، تتابع هذه الأقطاب في عداء غير قابل للمصالحة من البداية إلى النهاية.

وعندما يقرأ عبد الله رضوان هذه الإبداعات، التي تريد أن تقدم نفسها، فإنه يربطها بحركة الواقع، التي تتطلب المقاومة والنضال. وفي المقابل فإنه عندما يحكم على مجموعة قصصية بالفشل، فإنه يحكم عليها بسبب مفارقتها حركة الواقع على طريقة " جوليا كريستيفا "، بحصر التقابلات والافتراقات الخالصة القيم الإيجابية والسلبية. فيقول: " ولكن أكبر المفارقات التي يقع فيها العبسي، أحيانا، وهي كبيرة ليس بكمها، ولكن بحجمها، ومدلولاتها، ذلك أن العبسي لا يأبه كثيرا لواقعه المضموني، أو لنقل إنه أحيانا يلغي الفارق بين الواقعين الموضوعي والفني، ففي قصة (الدوايمة) وجود المنفى مسألة ضرورية، لاكتمال الحدث حتى يعمق شخصية حامد الذيب ولكن أن يكون المنفى محددا موضوعيا، في الواقع القائم باسم الكرك فهو خط ليس بالبسيط ونستغرب من العبسي الوقوع فيه، فالواقع الموضوعي ليس مكانا فقط بقدر ما هو علاقات ". (١٦)

أسئلة المثقف والنقد الثقافي.. قراءة سوسيو ثقافية للرواية العربية

يواصل الناقد عبدالله رضوان تطبيقاته والتزاماته بالمنهج، الذي سلكه في إجراءته النقدية منذ باكورته الأولى، وهو المنهج السوسيو ثقافي. ففي دراسته " الرائي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية "، الدراسة الهامة والتي تقع على مشمولات النقد الثقافي الجديد، في تمظهراته السوسيولوجية والإيديولوجية، والتاريخية والحضارية، والاتجاهات ما بعد الحداثة، في

نظريات القراءة والتأويل والتوليد، التي تفيد من كشوفات العصر المعرفية والثقافية، واللغوية والاجتماعية والنقدية، لغرض إيصال صوت النص، وجوهره الدلالي والتعبيري والإيحائي، والإشاري والصوتي والتركيبي إلى القارئ المتلقي.

يؤكد الناقد على أهمية مسألة دراسة الرواية العربية الحديثة، التي عكست الصورة النفسية للإنسان العربي، وما يضطرم في نفسه من آمال وأحلام، وما يضطرب فيها من خيبات أمل ونزوات يأس، حملت هموم الإنسان العربي، ومشكلاته السياسية والاجتماعية والثقافية. ولذلك فإن هذه الدراسة حاولت أن تستجلي أنماطاً ونماذج من شرائح وصور المجتمع العربي. كما ينطلق الناقد من حيثيات المنهج الاجتماعي، على اعتبار أن الرواية ألصق الفنون الأدبية بالمجتمع، بل إنها الفن الوحيد صورته ذاته، متمثلة ومنعكسة داخل النص الروائي. إن هذه الرؤية في تمثل الرواية لصورة المجتمع والواقع، وانسحابها على مشمولات الصيرورة التاريخية، مستلهما رؤية منظري " سوسيولوجيا الأدب " من إرنست فيشر، إلى جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان. يصرح الناقد باستعانته واستفادته من ".. منجزات علم الاجتماع، كما جاء في أدبيات لوكاتش ولوسيان غولدمان". (١٧)

وانطلاقا من هذا التصور فإن الناقد عبد الله رضوان، انماز باستخدامه لمعطيات النقد السوسيولوجي، في ممارساته النقدية، واعتماده وحدات ومفردات هذا المنهج، والإحالات المرجعية في تطبيقاته،كما جاءت عند منظري المنهج. نجده يبحث في تجليات الرواية الأردنية، من وجهة اجتماعية. يقرأ ويشرح ويحلل تحولات المجتمع الاجتماعية والاقتصادية، وانعكاسها على عوالم الرواية، على اعتبار أن الأدب مرآة عاكسة للمجتمع . بل تحاول هذه القراءات أن تستبدل مفهوم المنهج وإشكالاته، باستخدام الأدوات والأساليب الإجرائية، لتحقيق نقد يركز على الجانب التطبيقي، منه أكثر من الجانب النظري، وتوظف كتابات ونظريات لوكاتش ولوسيان غولدمان، اللذين يمثلان علم اجتماع الإبداع الفني في الأدب والنقد، وكذا الاستفادة من حوارية باختين، للخروج بالنقد بحالة من التوازن الذاتي والموضوعي، بين المنظورات الخارجية والداخلية في علاقة حوارية متجددة ومتواصلة. وانطلاقا من هذه الرؤية لمهمة الإبداع، فإنه يعرض نماذج من الرواية، تسرد واقعا لوقائع مقتطعة من أوساط الريف، ومن شرائح المدينة، ومن مجتمع المخيم. ".. وهكذا يمكن الوصول إلى استنتاج أولي، يقول: إن متابعة تجليات الواقع الاجتماعي في الرواية الأردنية، هو أمر يمكن تلمسه بمصداقية ووعي عاليين، مع اختلاف الراوي والاجتهادات، مما يبقي النص الروائي مندغما، مع تحولات المجتمع المحلي، في علاقاته ومفرداته المتعددة. " (١٨)

يقرأ عبد الله رضوان روايات مؤنس الرزاز، ومحمود عيسى موسى، وكذا غسان كنفاني، بمنظار الجمالي / الواقعي. وقف الناقد عند الرؤية الشمولية وأسطرة الواقع، حين يجعله الروائي مكانا لالتقاء الماضي والحاضر، عبر حضور مبدأ التناوب السردي بين الشخصيات، وربطها بالتجربة الواقعية والتخييلية من خلال رصد رواية (حنتش بنتش) لمحمود عيسى موسى. ويبدو فيها الاهتمام بكل التفاصيل، الدالة على الوجود والصمود والسلوك والبطولة، التي تكون لها أدوار فاعلة، في مجرى الأحداث، من خلال عبقرية الإنسان والمكان والأبعاد الميثولوجية داخل النص. كما حفل النص بتعدد

الأدب الواقعي في نظر الناقد هو الأدب الذي يصوّر البطل الإيجابي، وهي رؤية لا تبتعد كثيراً عن رؤية لوكاتش وغولدمان

التناصات التاريخية، والأغاني الشعبية أو عدد من الاقتباسات، من كتب وحكايا وروايات تاريخية أو الموروث الشعبي، التي جرى توظيفها في النص، فصارت جزءا من بنيته الفنية، ومعياريته التشكيلية واللغوية. (١٩)

وتوقف الناقد عند رواية غسان كنفاني المتميزة (أم سعد)، التي جاءت محققة لشرط الخلود الأدبي، عبر تجلياتها الإبداعية، وعبر قدراتها الفائقة على التقاط الجوهر الإنساني من جهة أخرى، وعبر بنية سردية أساسية، تتمحور حولها الرواية، والمزاوجة بين زمانين، زمن الراوي الثابت السلبي في رسالته ودوره، وزمن السرد المراقب لما يدور، والناقل له من حيز الواقع إلى حيز الفن، ثم زمن بطولة الرواية الأنموذج (أم سعد) ، الذي يعيد خلاله حركة بناء فعل التغيير والخلق في الواقع، وتحويلها من الهزيمة / الموت إلى حالة الفعل / النضال للوصول إلى الزمن الإنساني، زمن الوطن. وقد تمثل التجلي الإبداعي في رواية (أم سعد) على أكثر من صعيد، منها زمن الرواية وزمن الحكي، وزمن التواصل، والمهارة في استخدام استراتيجيات سردية، متعددة بلغة بسيطة وجميلة معا، وبناء الشخصيات والعاشق البطل النموذج. (٢٠)

فالأدب الواقعي في نظر الناقد، هو الأدب الذي يصور البطل الإيجابي، وهي رؤية لا تبتعد كثيرا عن رؤية لوكاتش وغولدمان. هذه الرؤية تتجلى من خلال التشكيل الخلاق والوعي بالواقع، يحفر في طبقاته. مصورا البطل الثوري في صعوده وهبوطه، وتماهي الذات المتضخمة / البطولة الفردية، مع الآخر / البطولة الجماعية، من صناعة الحدث الجلل وصناعة المصائر والتاريخ. عبر الصراع الدرامي مع الراهن واليومي، وفجائع الوقائع. وفي الصراع مع الزمان وتحولات المكان. بهذه الرؤية الشاملة يقرأ الناقد مختلف الصراعات، وتجسيدها في حركة الواقع الفلسطيني، وثورته ونضج إبداعاته الفنية، التي تتعانق مع البطولة والنضال. ".. وهكذا تظل رواية أم سعد على قصرها، الرواية المتميزة، في تجربة النضال الفلسطينية، إنها

التتويج الإبداعي لمجمل التجربة النضالية الفلسطينية، في حياة غسان كنفاني مبدعا وإنسانا، هي رواية منحازة إلى الحياة، إلى التاريخ في تجدده. فالثورة في لحظة الإبداع، قد تكون بدأت مسارها الصحيح، أما العود اليابس الذي رآه الكاتب في بداية العمل، فقد أقفلت أم سعد المشهد به قائلة: برعمت، برعمت ". (٢١)

ويقرأ الناقد السوسيو ثقافي عبد الله رضوان، بعض أعمال الطاهر وطار من الجزائر (اللاز، وعرس بغل). فينظر إلى الأولى من زاوية كونها " ملحمة شعبية "، والثانية في نظر الناقد، تمثل " استحالة الاتصال "، بالنظر إلى كون الطاهر وطار، روائيا ملتزما وصاحب أدب " تبشيري ورسالي "، وأنه أديب الثورة الجزائرية. وفي قراءته لرواية (الوباء) لهاني الراهب، يصدر من حيثيات عالم الجمال الروسي " بيلنسكي "، يتناول الأبنية الشكلية، والدلالات الثقافية والإيديولوجية والاجتماعية. والعلاقة بين الشكل والمضمون، بقراءة سوسيو نصانية، يقول: ".. الوباء إذن عمل يستند إلى واقع اجتماعي / جغرافي / سياسي، يقول واقعه، يشهد عليه، ويدينه. الوباء، مرض اسمه الدولة، فيسيطرتها وقمعها ولا إنسانيتها، إن فصل الشكل عن المضمون، معناه القضاء على الشكل إياه. هذه المقولة العامة نجد تمثلها قائما في العمل، فليس عبثا، أن جاءت الرواية متخذة نسقا رباعيا في البناء ". (٢٢)

يواصل الناقد عبد الله رضوان " متابعاته " ومقارباته السوسيونصانية، في قراءاته لرواية (العشاق) لرشاد شاور، التي يرى فيها أنها نقل فوتوغرافي لمجتمع المخيمات، مع التركيز على العمل الثوري في هذه المخيمات. ويقرأ رواية حميدة نعنع " من يجرؤ على الشوق "، يحلل الرواية من وجهة نظر سياسية، وتركيزها على حالة الاغتراب في أي بلد مثل باريس. كما يشير الناقد إلى عناصر أولية من الواقعية الغرائبية والفانتازيا تضمها رواية مثل رواية إلياس خوري " أبواب المدينة "، فيقول: " الواقعية مدرسة أدبية شاملة، قادرة على استيعاب كل البنى الفنية، بأشكالها المعقدة والبسيطة،، إنها تستوعب مختلف التجارب، حتى تصل إلى إلى لا معقولية وفانتازية (كافكا) لماذا ؟ لأن كافكا كان مرتبطا بواقعه، وقادرا على فهمه واستيعابه. أما هنا فالواقع مغلق منته منسوف من أساسه، وهذا بدوره موقف أيديولوجي، من الكاتب ضد كل ما يجري، في المدينة تجاه قوى الموت، هذا بدون موقف اللا موقف، وهو إيديولوجي يصنعه مع الطرف النقيض، المعادي للإنسان وتقدمه ". (٢٣)

الخلاصة في منهج الناقد عبد الله رضوان السوسيو ثقافي

انبثقت جل دراسات الناقد السوسيو ثقافي " عبد الله رضوان "، على تقنيات القص في التجربة القصصية الأردنية، منطلقا من كون القصة / الرواية نظاما، وبنية، وقولا لغويا أساسا، كما أنها رؤية للمجتمع والحياة. يؤكد الناقد على أن التقنيات مجرد وسائل، يلجأ إليها لخلق الشكل الفني، أي انها بذاتها حيادية لا قيمة اجتماعية سياسية لها، وقيمتها تبرز من كيفية توظيفها لحمل خطاب المبدع، عبر حمل وعي ورؤية الشخصيات، التي يخلقها المبدع في قصصه. ونظرا لتنوع زوايا الرؤية لدى مبدعي القص، ولتنوع مهاراتهم ووعيهم في توظيف تقنيات القص، ونظرا لأن أية بنية فنية، هي في النتيجة بنية اجتماعية بشكل أو بآخر. وضع الناقد منهجية وخطاطة رئيسية في قراءة نصوصه، وهي غالبا تشمل: السرد، أشكاله، أزمانه، مستوياته. الحوار، الوصف، التداعي، المونولوج. وأخيرا اللغة باعتبارها أداة رئيسية في القص.

يؤكد الناقد على أن التقنيات مجرد وسائل يلجأ إليها لخلق الشكل الفني، أي أنها بذاتها حيادية لا قيمة اجتماعية سياسية لها

نلاحظ لدى الناقد اهتماما زائدا، بمراعاة تقنيات القص كما وردت في المنجز القصصي النسوي الأردني، وذلك في محاولة مقصودة وواعية لإبراز هذا المنتج، الذي ما زلنا نتعامل معه، حتى على المستوى الأدبي، باعتباره تابعها، ولاحقا للمنتج الذكوري، ولأنه يحمل في أجزاء كبيرة منه على الأقل، رؤية وروحا مغايرتين للسائد في القصة الأردنية، فيما يمثل بروز روح نسوية مغايرة، ومشاكلة للسائد اجتماع- أدبيا.

يلاحظ استفادة الناقد الثقافي بشكل رئيس، من منجزات علم اجتماع الأدب، كما جاء في أدبيات لوكاتش، ولوسيان غولدمان، وكلود دوشية، وبيير زيما، وميخائيل باختين، جوليا كريستيفا، وذلك لأن الرواية تحتوي على عدة مستويات، وتحمل عدة أشكال للقراءة. كان الهدف ينصب أساسا، على استقراء تجليات الواقع الاجتماعي في الرواية العربية، مما تطلب التركيز على البعد الإجرائي التطبيقي، وليس على البعد النظري التأسيسي، وإن ظل البعد الجمالي بعدا مهما من أبعاد الدراسات التطبيقية.

ركز الناقد في منهجه السوسيو ثقافي، على إبراز المواقف السياسية / الإيديولوجية. هذه المواقف التي تحمل الجزء الأوفر من تجربة السيري / الميثاقي للمؤلف / الكاتب، لذلك أكثر من استخدام الضمير المتكلم، أو اختياره بطلا مثقفا حينا آخر. فإن الروايات تؤكد بذلك موقفا سياسيا / إيديولوجيا لصاحب النص ذاته. ويظهر هاجس الفكر القومي المركز الرئيسي في الأعمال، والتي تقدم طرحا إيجابيا، من خلال قناعة البطل بصلاحية، بل وضرورة هذا الفكر. كما تقدم الإدانة لهذا الفكر في الوقت ذاته، أو إدانة السلوك السياسي المرتبط به، إما بصورة مباشرة، عن طريق تحميل هذا الفكر الكثير من نتائج الواقع السياسي العربي. أو تدين الواقع السياسي برمته، باعتباره عملا طفوليا لا يحقق أي نتيجة.

حاول الناقد السوسيو ثقافي عبد الله رضوان، إبراز صورة البطل

التراجيدي في الأعمال الروائية. هذا البطل الذي يظل مصرا على مواقفه دون تراجع، مع معرفته المسبقة بأنه ذاهب إلى نهايته، إلى موته، دون القدرة على تحقيق أهدافه، إنه جماع مبادئ ورؤى شمولية، غالبا ما تتناقض مع الوقائع اليومية، باعتبارها متصارعة مع تلك الرؤى والمبادئ، أو على الأقل متناقضة معها. ومع ذلك فإن البطل التراجيدي يظل مصرا على قناعاته، وعلى مواقفه، وعلى شمولية رؤاه، على اعتبار أن الخطأ في نظام الوقائع اليومية نفسه، وليس في المبادئ والأهداف، التي يسعى البطل التراجيدي إلى تحقيقها. ومع أن البطل التراجيدي، أصبح نادر الوجود في الرواية العربية، استثناء لبعض الروايات. فإن البطل التراجيدي قد تراجع كليا، في ظل ذهاب الرواية العربية الحديثة، إلى مقاربة الواقع والتعامل مع همومه وقضاياه، ضمن نظرية العكس الخلاق للواقع، أو أنها باتجاهات حداثية شكلية، غير قلقة بمستجدات الواقع وهمومه. وبعيدا عن رواية الشخصية، وفي الحالتين، فإن الرواية الحداثية / الشكلانية، لا تتيحان إمكانية ولادة أو تشكل البطل التراجيدي.

ونخلص أيضا في منهج الناقد السوسيوثقافي عبد الله رضوان، اجلاء لظاهرة التواصل الشكلي الروائي مع التراث، عبر عددا من أدواته الموروثة. وكذا المرجعيات التراثية، كاستخدام الموروث الشعبي باعتباره تقنية سردية. وتجليات الواقع المعيشي، السياسي والاجتماعي والاقتصادي، واندفاع هذا الواقع أحيانا، نحو خرابه وتراجعه المتواصل سياسيا واجتماعيا، وعدم قدرة هذا الواقع على التعامل موضوعيا، مع التحديات الراهنة، وادعاء القدرة لدى الأبطال، بدا مجرد ادعاء العطال الحضاري ولا يسوغه أو يبرره.

وحاول الناقد استجلاء تيار الرواية الواقعية التسجيلية. ولعل هذا بعد أساسي في منهجه، يتمثل في الواقع البيئي للرواية، الذي يشمل المكان والمجتمع؛ فللمرة الأولى تكون القرية الأردنية، ضمن لحظة تاريخية، أبرز الناقد السوسيو ثقافي لدى الروائي الأردني، الذي حاول انتقاء القرية لما فيها من عناصر التحول والانتقال، من مرحلة حضارية إلى مرحلة حضارية مختلفة ميدانا لعمل روائي، حقق درجة لا بأس بها من شروط الرواية الفنية. ولذا يمكن القول أن الناقد استطاع في محاولته إنجاز لصورة " بانورامية " روائية لشخصية الريف الأردني بعناصرها التقليدية والمتوارثة، وملامسة أعتاب حضارية، حققت للمجتمع نقلة نوعية؛ فكريا وثقافيا واقتصاديا واجتماعيا.

❖ كاتب وناقد من الجزائر

المصادر والمراجع والهوامش

(١) - عبد الله رضوان: النموذج وقضايا أخرى، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان - ١٩٨٣، ص: ٩

(٢) - عبد الله رضوان: النموذج وقضايا أخرى، ص: ٦٥، ٦٧

(٣) - جاك ديبوا وآخرون: نحو نقد أدبي سوسيولوجي، ترجمة قمري البشير، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - ١٩٨٤، ص: ٧٥

(٤) عبد الله رضوان: النموذج وقضايا أخرى، ص: ٨٦

(٥) - حفناوي بعلي: فضاءات جديدة للنقد الثقافي ومساءلة العلوم الإنسانية، مجلة عالم التربية، الدار البيضاء، المغرب، العدد ١٦ - ٢٠٠٥، ص: ٢٢٨

(٦) - عبد الله رضوان: أسئلة الرواية الأردنية، وزارة الثقافة، عمان - ١٩٩١، ص: ٥، ٦

(٧) - بيير زيما: نحو سوسيولوجيا للنص الأدبي، ترجمة عمار بلحسن، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد ٥، ١٩٨٩، ص: ٧٩

(٨) - عبد الله رضوان: أسئلة الرواية الأردنية، ص: ١٤٩

(٩) - عبد الله رضوان: البنى السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان - ١٩٩٥، ص: ٩

(١٠) - بيير زيما: النقد الاجتماعي، ترجمة عيد لطفي، دار الفكر للدراسات، القاهرة - ١٩٩١، ص: ٨

(١١) - عبد الله رضوان: البنى السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة، ص: ٩

(١٢) - ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر - ١٩٨٦، ص: ٥٥

(١٣) - عبد الله رضوان: البنى السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة، ص: ٧٥

(١٤) - ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، مرجع سابق، ص: ٦١

(١٥) - عبد الله رضوان: البنى السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة، ص: ٨٧، ٨٨

(١٦) - عبد الله رضوان: البنى السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة، ص: ٢٨٥

(١٧) - عبد الله رضوان: الرائي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، وزارة الثقافة، عمان - ١٩٩٩، ص: ٥

(١٨) - عبد الله رضوان: الرائي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، ص: ٢٩

(١٩) - عبد الله رضوان: الرائي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، ص: ٦٥

(٢٠) - عبد الله رضوان: الرائي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، ص: ١٧

(٢١) - عبد الله رضوان: الرائي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، ص: ١٨

(٢٢) - عبد الله رضوان: الرائي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، ص: ١٧١، ١٩٢

(٢٣) - عبد الله رضوان: الرائي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، ص: ٢١٨


الغيطاني

الظروف السياسية وأثرها في أدب نجيب محفوظ

د. سناء شعلان *

أ- الظروف السياسية

يبدو أنّ الواقع العربي المعاصر الذي شهد سلسلة من الخيبات والإنكسارات، وبات المواطن العادي عاجزاً عن استيعابه أو تقبّله قد دفع بالأديب نجيب محفوظ إلى الإنحياز بفنه إلى تمثيل واقعه تمثيلاً هدفه إيجاد صيغة واقعية مباشرة لتحليل الأحداث ودراستها، لذا فقد شعر بأنّ واقعاً كالواقع الذي يعيش فيه يحتاج إلى أداة جديدة تمثّل على الأقل الجانب الخفي المضطرب، الذي سمّاه "غير المعقول بعد ١٩٦٧"(١)، وكانت الأسطورة الأداة المرنة المخزّنة بكثير من الغيبيات والجدليات والترميزات القادرة على تمثيل واقع وصفه محفوظ بالجنون عندما قال:"إنّنا نعيش في الوطن العربي الآن فترة جنون، فأنا لا أتصوّر مطلقاً ما يحدث، وخيالي عاجز عن تصوّر هذا الشقاق والخلاف والتنابذ، إنّنا نعيش بالتأكيد فترة جنون"(٢).

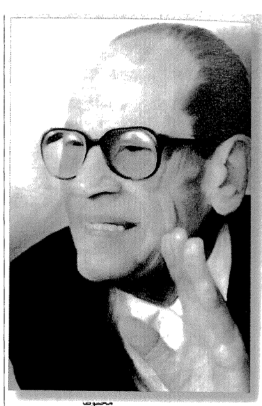
وتصوير قضايا اجتماعية وسياسية في واقع يكاد يرقى إلى مرتبة الجنون يحتاج إلى الأساطير التي تخضع لمنطق يقترب من الجنون(٣).

ويبدو أنّ المنعطف التاريخي فضلاً عن البيئي لانطلاقة نجيب الإبداعية ساهما في توجّهه الأسطوري في الرواية، فقد بدأ التأليف الروائي في فترة كانت مصر فيها تتوهّج بالمشاعر الوطنية، وفيها دعوة إلى إعادة الأمجاد الفرعونية، فقرأ نجيب تاريخ مصر الفرعوني، وقرّر أن يكرّس حياته لكتابة تاريخ مصر الفرعوني بشكل روائي(٤).

وقرار كهذا وإن كان انفعالياً غير مدروس، ولم يُحقق كاملاً، إلاّ أنّه جعله ينكبّ على دراسة العصر الفرعوني، الذي لا يمكن أن يُفهم دون دراسة أساطيره وفكره المثيولوجي، الذي يشكّل المشهد الثقافي والفكري بل والعاطفي والديني في تلك الحقبة، واطلاع كهذا قد زوّد محفوظ بمعلومات أسطورية كثيرة، وشحنه بالرمز المثيولوجي، ووجهه إلى هذا البعد في رواياته لا سيما أنّه يعيد صياغة عصر كانت للأسطورة فيه الغلبة على المشهد الفكري الثقافي، و قد استطاع أن يقدّم تلك الأسطورة ببعد واقعي يعكس ظروف مصر إبّان كتابته لرواياته الثلاث الأولى، وفي معرض ذلك يقول نجيب: "استوحيتُ رواية (رادوبيس) و(عبث الأقدار) من أسطورتين، أمّا (كفاح طيبة) فكانت انعكاساً للظروف التي تمر بها مصر وقتئذٍ"(٥).

ولعلّ تشابه بعض الظروف مع التحفّظ على كلمة تشابه، إذ هناك خصوصية في المرحلة والتجربة والوعي والتلّقي، تجعل الأديب يلجأ إلى استحضار الأسطورة، ومن ثم استثمارها ضمن بنيتها الأولى، أو إعادة تفكيكها، ومن ثم تركيبها ضمن بنية جديدة تحيل إلى الأولى، مع تمرير رموز جديدة، وهذا ما يذهب إليه يونغ مؤكّداً أنّ الانعكاسات مسؤولة عن خلق أساطير حديثة، "فعندما يقوم أحدهم بعكس صورة الشيطان على أحد أنداده، فذلك لأنّ هذا الكائن فيه شيء ما دعاه إلى هذا الانعكاس"(٦)، وإن كان هذا هو رأي يونغ في تعليل التكوّن الأسطوري، فإنّنا نستطيع أن نفهم في ضوء هذا التعليل لماذا يلجأ نجيب محفوظ إلى قراءة الأساطير، ومن ثم إلى إعادة استثمارها لرسم واقع أسطوري خيالي لا يشابه الواقع الحقيقي، لكنّه لا يهمله، بل هو في الحقيقة صورة ناقدة وواعظة ومحلّلة له.

وما الواقع الأسطوري الذي يرسمه نجيب محفوظ إلا صورة ملتقطة للواقع، ولكن ضمن رؤية خاصة، وأداة غير تقليدية، وهي أداة الأداء الأسطوري، إذ إنّ نجيب محفوظ يرى "أنّ الواقعية غير ممثلة للمرحلة الحضارية الجديدة"(٧). وحضور الأسطورة من خلال أعمال المخيلة المستقلة حين تواجه بمواقف مشابهه هو طريقة لحضور الأسطورة في أيّ مجتمع(٨) بل إنّنا نستطيع أن نعدّ بزوغ الأسطورة في أشكال أدبية


محفوظ

نتيجة لتفسّخ الأسطورة، وتحرّرها من ارتباطاتها الطقسية، وانضمامها تحت لواء الأشكال الأدبية، ودخولها في تراث الشعوب(٩).

ب- الاضطهاد السياسي

يؤمن نجيب محفوظ بأنّه من غير الممكن "فصل عمل الأديب عن الدولة"(١٠) كما أنّه يؤمن بأنّ المثقف الذي يعتزل السياسة هو مثقف مزيف الثقافة؛ لأنّ قيادة المجتمع ليست للساسة فقط، بل على المثقف لا سيما إن كان مبدعاً أن يكون له دور في إدارة دفة الحكم.(١١) ومن هذه الفلسفة انطلق نجيب في رؤيته الروائية، لا سيما أنّه قد عاصر أحداثاً تاريخية مهمة في حياة مصر، فقد عاصر الصراع السياسي بين القوى الوطنية التي كان يمثلها حزب الوفد، وبين القوى الرجعية التي يمثلها القصر والاستعمار، كما عاصر الثورة، وانشقاق الأحزاب السياسية، وذاق مع شعبه وأمته العربية آثار هزيمة ١٩٤٨، ١٩٦٧ والعدوان الثلاثي على مصر، كما رأى السلطة تفتك دون رحمة بمعارضيها، وتزجّ بهم في المعتقلات، ولا إخال أنّ محفوظ كان سيسمح لنفسه بأن يلاقي مصيرهم، كما أنّه كان يتحاشى أيّ رفض للسلطة له؛ لأنّه "يحاول أن يحمي موهبته لكي يتفرّغ لإبداعه بعيداً عن الإضطرابات"(١٢)، ولذلك نستطيع أن نفهم مثلاً كيف أنّه توقف عن كتابة مقاله المعتاد في الأهرام الذي كان عنوانه (من مفكرة نجيب محفوظ) لمجرد علمه بغضب السادات من مقاله، لذا فإنّ الأسطورة كانت تضمن له غطاءً يتخفّى خلفه، ولا يواجه السلطة وجهاً لوجه، وبذا يعفي نفسه من وزر ما يقول بل ويلقى "التكريم" على حدّ قوله؛ لأنّه وَفق تصريحاته ليس من أعداء الثورة أو البلد، بل هو مجرد مواطن يقول رأيه(١٣). وهو يُقرّ بحقيقة أنّ المبدع المثقف والسلطة هما ثنائية تؤدّي إلى مصب واحد تقريباً، وهو مصبّ الصدام أو الاحتواء أو القمع أو الإغفال أو الحوار أو المشاركة بين صاحب الأفكار والمالك لأدوات تنفيذها أو قمعها.(١٤)

ولا شك في أنّ نجيب محفوظ يدرك أنّه يعيش في واقع عربي كثيراً ما يضيّق الخناق على الكاتب، ويسلبه حريته، التي هي المناخ الطبيعي للإبداع، فضلاً عن الرقابة المفروضة على النتاجات الأدبية والإبداعية، في حين يقف وراء الحرية المتطلعون إلى غد أفضل، والحالمون بمدنية أجمل وإنسانية أعمق، الذين يعلمون تماماً أنّهم في حربهم مع القوى الأخرى قد يعرّضون أنفسهم لمصاعب لا حصر لها، قد تضطرهم إلى التضحية بأنفسهم.(١٥)

"إنّ هذه الظروف دفعت المبدع العربي للالتفاف والتحايل على قوانين الرقابة من خلال استخدام الرموز الخافية على عقل الرقيب، فكان له أن وجد في الأساطير والتاريخ مادة غنية بالأحداث والدلالات التي يمكن إسقاطها على واقعنا المعاش"(١٦) في سبيل بلورة شرعية سياسية لها دلالات اجتماعية ورمزية في ضمير اللاشعور الجمعي.

وما استخدام الأسطورة عند نجيب محفوظ إلاّ سبيل فني أخال أنّ المراوغة من أهدافه، ونوع من الترميز الذي له أكثر من وظيفة عندما يكون ذلك أيسر من المواجهة(١٧). "فنجيب محفوظ يستخدم وسائل المراوغة الفنيّة أحياناً لأسباب جمالية، وأحياناً أخرى لأسباب عملية، وأحياناً ثالثة للاثنين معاً"(١٨)، فهو أديبٌ يكتب عن الواقع، أو وفق تعبيره هو من أدباء الفعل المضارع/أدباء الحاضر، و كتابة كهذه قد تورّطه بانتقادات سياسية قد تكون وبالاً عليه، لذلك نراه يستعير أدوات الأسطورة تارة، وأدوات التاريخ تارة أخرى، ليتكلم عن الماضي، وعينه على الحاضر، فهو "يستخدم الماضي قناعاً للحاضر يقف وراءه، ويقول ما لا يستطيع أن يقوله جهاراً نهاراً بحكم المحظورات السائدة"(١٩)، لا سيما أنّ كلّ أعمال نجيب الروائية بلا مبالغة كانت مصر هي موضوعها الرئيسي، الذي يُعالج بأشكال مختلفة من أشكال الرمز، يختلف في نوعه ودرجته من مرحلة إلى أخرى(٢٠).

والأسطورة أداة من أدوات تلك الرموز، بل أكثرها قدرة على الترميز الذي لجأ إليه نجيب محفوظ الذي "كان مقتنعاً من البداية أنّ البيئة الفكرية في مصر لا تحتمل، ولا تتقبّل ما كان يفكر به من آراء، وما كان يريد أن يدعو إليه من وجهات نظر في الحياة والإنسان"(٢١).

وإذن فقد كان اللجوء عنده إلى الرمز والأسطورة حاجة فنية خاصة(٢٢)، أرغمته عليها رواياته التي تعبر عن القلق السياسي في طياتها، فنجيب لم ينفصل أبداً عن السياسة التي أحبها، منذ اشترك في المظاهرات التي جرتْ في القاهرة، وفي ذلك يقول: "في جميع ما أكتب ستجد السياسة"(٢٣)، وهذا ليس بالغريب إذا عرفنا أنّ نجيب محفوظ يدرك أنّ تطوّر الفن والأدب يجيء نتيجة لتطور السياسة والاقتصاد ثم المجتمع والدين والكشوف العلمية"(٢٤).

ونستطيع القول إنّ نجيب محفوظ قد اختطّ لنفسه طريقاً خاصة للعلاقة مع السياسة، دون أن يسلك درباً وعراً، بل قدّم أدباً يُوصف بأنّه نوع من المقاومة بالحيلة على القهر الذي تمارسه السلطة على الجماهير، أو مجالاً لتنفيس المثقف عمّا يكنّه في ضميره تجاه السلطة، ولا يستطيع أن يقوله مباشرة خوفاً من المساءلة، وكان استلهام الأسطورة نوعاً من تلك الوسائل التي تساعد على مجابهة الإذلال والقهر والحرمان والإهانات(٢٥).

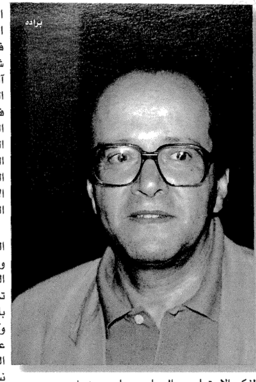
بل إنّ نجيب محفوظ يعزو كثرة الإبداع الأدبي في الستينيات في مصر إبّان القمع والاضطهاد مقارنة بتراجعه في السبعينيات على الرغم من اتساع هامش الحرية إلى القمع الذي يقود إلى إنجاز الأعمال الإبداعية بما فيها من رموز وإسقاطات للتعبير عمّا يريده المبدع، "فقد كان القمع في بنية المجتمع الثوري السابق على هزيمة ١٩٦٧ مادة خصبة للأدب المصري السابق بهذا التاريخ بمختلف اتجاهاته وأنواعه، بل كان موضوعاً مشتركاً بين تيارات





الفكر الاجتماعي والسياسي على وجه العموم"(٢٦).

وقصة الإبداع العربي مع الاستبداد قصة طويلة، تمثل أحد أهم هواجس الأدب العربي، لا سيما روايات النزوع الأسطوري، بل إنّ تخفّي الرواية العربية خلف قناع الأسطورة ما هو إلاّ شكل من أشكال تعرية آليات القمع والبطش السياسيين، التي تتبدّى في مواقع مختلفة من الجغرافيا السياسية العربية بوصفها أساس الشقاء العربي وغراس اللعنة التي يقاسي العرب الأمرين من ثمارها الجهنمية(٢٧).



ومن هذا المنظور فإنّ الرواية "المتدثرة بالخيال والمتعة تغدو وسيلة لمواجهة السلطة الملموسة التي تزعم القدرة على التحكم بالواقع وبتعقيداته"(٢٨). وكأنّ الرواية هي تحريض على كلّ ما قد يتهدّد الحياة والحرية من خلال نسج عوالم مغايرة تستظلّ بسلطة التخيّل(٢٩).

وتتنامى الحاجة إلى مثل هذا النوع من الروايات التخيّلية الملتحمة بالموروث الأسطوري والحكائي بشكل عام في ظل ظروف عصيبة "الجمهور فيها يتفرّج ولا يبالي"(٣٠) على حدّ تعبير نجيب محفوظ، بينما المنتمون إلى السلطة يسرقون خيرات الأمّة، ويعدّون محصّلات الأمّة وقفاً عليهم وعلى أبنائهم(٣١).

والمفارقة المحزنة أنّ نجيب محفوظ الذي كان يؤكد دائماً أنّ الأزمة قبل كلّ شيء هي أزمة أخلاقية، مردّها إلى القهر الخارجي والقهر الداخلي(٣٢)، والذي اعتقد جازماً بأنّ العدالة هي الطريق لاحتواء أزماته(٣٢) والذي طوّع كلّ موهبته، وبنى من الأسطورة جزءاً من معماره الروائي هروباً من المساءلة والاضطهاد وسوء العاقبة، قد كاد يجد حتفه في ما أبدع، إذ تعرّض عام ١٩٩٤ لمحاولة اغتيال على يدي شاب متديّن متطرّف لم يقرأ شيئاً من رواياته، ولكنّه شُحن بالباطل على محفوظ على هامش الضجة التي قامت حول روايته (أولاد حارتنا)، ولكن عناية الله تدخلتْ، وأنقذته من إصابة بليغة في الرقبة كان الهدف منها ذبحه. وكأنّ سخرية القدر جعلتْ الرجل المتستر بالرمز والأسطورة في رواياته هرباً من الاضطهاد، يلاقي الاضطهاد بسبب ما تستّر به!!

❖ اكاديمية من الأردن

الهوامش

(١) محمد فوزي: نجيب محفوظ زعيم الحرافيش، ط١، دار الجيل، بيروت،١٩٨٩، ٩٨.
(٢) نفسه: ١٥٢.
(٣) نفسه: ١٢٦.
(٤) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكّر، ط١،أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٧، ٨١.
(٥) نفسه:٨١.
(٦) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط٢، دار الطليعة، بيروت،١٩٨٠، ١٠.
(٧) إبراهيم عبد العزيز: حوار مع نجيب محفوظ، دبي الثقافية، ع٧، دبي، ٢٠٠٥، ١١٤.
(٨) صموئيل هنري هووك: منعطف المخيلة البشرية: بحث في الأساطير، ترجمة صبحي حديدي، ط١، دار اللاذقية، سوريا، ١٩٨٣، ١٤.
(٩) نفسه: ١٤.
(١٠) جمال الغيطاني: نجيب محفوظ يتذكّر، ٩.
(١١) سليمان الطراونة: المثقف والسلطة، أفكار، ع١٢٥، عمان، ١٩٩٦، ٤٣.
(١٢) يوسف القعيد: نجيب محفوظ يبدأ عامه الـ ٩٥، مجلة الضاد، سنة أولى، ع١، القاهرة، ٢٠٠٥، ٩.
(١٣) إبراهيم عبد العزيز: حوار مع نجيب محفوظ، ١١٤.
(١٤) سليمان الطراونة: المثقف والسلطة، ٤٣.
(١٥) نجيب محفوظ: حول العدل والعدالة، ط١، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٦، ١٨٠.
(١٦) خالد خضر: الأسطورة والإبداع مدخل وإشكالات في الأسطورة والإبداع، ورقة قدمت في ورشة العمل التي عُقدت على هامش جائزة الشارقة للإبداع العربي، دائرة الثقافة والإعلام، ١٩٩٨، ١٤٥.
(١٧) سامح كريم: مع نجيب محفوظ، الفكر المعاصر، مج٢، ع٤٣، ١٩٦٨، ٨٠.
(١٨) رشيد العناني: نجيب محفوظ قراءة ما بين السطور،ط١،دار الطليعة، بيروت،١٩٩٥، ١٧.
(١٩) نفسه: ١٧.
(٢٠) فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، ط١، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت،١٩٨١، ١١.
(٢١) نفسه: ١٩.
(٢٢) نفسه:٩.
(٢٣) علي شلق: نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم،ط١، دار المسيرة، بيروت،١٩٧٩، ٧٥.
(٢٤) نفسه: ٧٥.
(٢٥) علي شلق: نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم، ٦٤.
(٢٦) غالي شكري: أقنعة الفانتازيا، فصول، مج١١، ع١، القاهرة، ١٩٩٢، ١١٣؛ انظر نفسه: صور القمع والاستبداد في بعض الروايات المصرية، ١١٧-١٩٩.
(٢٧) عبد الغفّار مكاوي: جذور الاستبداد، قراءة في الأدب القديم، ط١، سلسة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ٧٠.
(٢٨) محمد برّادة: سلطة الرواية العربية، أخبار الأدب، ع٦٧١، القاهرة، ٢٠٠٦/٥/٢١، القاهرة، ٩.
(٢٩) محمد برّادة: سلطة الرواية العربية، ٩.
(٣٠) نجيب محفوظ: حول التّدين والتطرّف، ط٢، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٤، ٧١.
(٣١) نفسه: ٧١.
(٣٢) غالي شكري: أقنعة الفانتازيا، فصول، مج١١، ع١، القاهرة، ١٩٩٢، ١١٣؛ انظر نفسه: صور القمع والاستبداد في بعض الروايات المصرية، ١١٧-١٩٩.
(٣٣) عبد الغفّار مكاوي: جذور الاستبداد، قراءة في الأدب القديم، ط١، سلسة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ٧٠.

التهافت الرقمي

عزمي خميس *

أعتقد أن العالم قبل اختراع "المطبعة" كان يعرف الكتاب التافه، أو الموضوع الهزيل، أو الكاتب الذي لا يملك مؤهلات الكتابة.

لكن "المطبعة" لسهولتها وغزارة انتاجها قياساً على النسّاخ والورّاقين، قد أتاحت ظهور المفيد والضار، العميق والسطحي، الجاد والتافه من الكتب والمجلات والمطبوعات، بمعنى أنها أغرت كثيراً من المدّعين وعديمي الموهبة، لأن يظهروا بمظهر الكتّاب والمؤلفين والأدباء، خصوصاً بعد التطورات المذهلة في أساليب الطباعة التي أنتجت وتنتج طوفاناً من المطبوعات، مما جعل العثور على كتاب جيد يستحق القراءة، أو مطبوعة محترمة تستحق المتابعة، أمراً يحتاج الى جهد غير يسير.

لكن، مع ظهور "الانترنت" والثورة الخيالية التي أحدثها على صعيد النشر، صار العثور على ما يستحق القراءة أمراً يكاد يكون مستحيلاً.

فالسهولة التي يستطيع بها أي انسان أن يصبح كاتباً لا يمكن تخيلها، والجحافل التي تملأ الفضاء الالكتروني عبر آلاف المواقع، بكتابات لا يمكن ادراجها تحت أي مسمى، أصبحت ذات تأثير على ما يبدو على الأجيال الشابة – حتى الموهوبة منها – التي تستمد ثقافتها في الغالب من الشبكة الالكترونية، مما بدأ يخلق أنماطاً ومستويات من الكتابة كان يخجل منها أطفال المستوى الابتدائي قبل ثلاثين سنة!

فاللغة العربية السليمة التي هي الأداة الأساسية للكاتب الحقيقي، تكاد تختفي في معظم المواقع الالكترونية، لتحل محلها كتابات تنحدر الى مستويات اللهجات العامية، ولا علاقة لها بالصرف والنحو والقواعد السليمة للكتابة، واختفت علامات الترقيم والهمزة والتنوين اختفاءً تاماً، ودخلت بعض الأرقام مكان بعض الحروف.

أما المضامين والموضوعات والأساليب فالبحث عنها يحيلك الى سيرك حقيقي، ترقص فيه الكلمات، وتقفز الجمل، وتركض العبارات، وتتطوح الأفكار، وترتدي فيه اللغة أقنعة المهرجين.

ومن العجيب، أن معظم زبائن هذه المواقع – وخاصة التفاعلية منها التي تتيح عمل مدونات لمن هبّ ودبّ وادراج التعليقات لمن يريد – يمارسون نوعاً من التدليس على بعضهم، أو تبادل المديح على ما يكتبون، حتى يُخيل اليك أنهم يكتبون عن شعر الخنساء مثلاً، مع أن "الممدوحة" لا تجيد اقامة جملة مفيدة!

أو أنهم يكتبون عن ابن خلدون، أو ابن رشد، مع أن كتابات "الممدوح" لا علاقة لها بالفلسفة، ولا بالسياسة، ولا بالاجتماع،... ولا باللغة العربية طبعاً.

من المؤكد أن النشر الالكتروني قد جعل ممارسة الكتابة أمراً في غاية السهولة، لكنه أيضاً قد ساهم في تدني سوية ما ينشر على الشبكة الالكترونية، ويمكن ملاحظة أن المواد ذات الوزن النوعي الحقيقي على شبكة الانترنت هي في الأصل مواد مطبوعة في كتب، أو هي نسخ الكترونية لمجلات، أو مقالات أو دراسات منشورة أصلاً كمطبوعات ورقية.

من المبكر القول أن الانترنت والنشر الالكتروني سيحل محل الكتاب، أو المجلة الورقية، فالذي يبحث عن النوعية فيما يقرأ (قصة، أو رواية، أو شعراً، أو دراسة، أو فلسفة، أو غير ذلك) يلجأ الى الكتب، والمجلات المطبوعة.

من طبيعة أي انجاز بشري أنه يمكن استخدامه لهدفين متناقضين تماماً وهذا ما يجعل الحياة أكثر صعوبة فيما هدف الانجازات أن تجعلها أكثر سهولة!

وهذا ما بدأنا به، فقد أصبح العثور على ما يستحق القراءة أمراً بالغ الصعوبة فيما تنتشر الفهاهة والسطحية، مستخدمة أرقى منجزات التكنولوجيا.

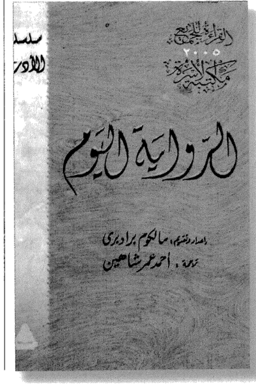
أليست هذه قمة المفارقات!!

* كاتب أردني
azmikhamis46@hotmail.com

أفكار في الرواية: الرواية اليوم

طـراد الكبيسي *

الرواية عالم رحب. والرواية فن القرن العشرين بامتياز. وهناك جدل عالمي واسع يضع مهمة الرواية تحت التساؤل؛ وهناك ظواهر عديدة تشغل الذهن: مثلاً -الحالة الأولية للخيال الروائي. وماهية دور السرد، ومشاكل الراوي المختلفة وسلطته المزعومة على النص. ثم علاقة البنى التخيلية للنص الروائي بالأنواع الأخرى من بنى الكتابة النثرية، كالكتابة التاريخية، أو كتابة السيرة الذاتية، أو الريبورتاج الصحفي، والاعترافات، وتشابك الأساليب وطرق القص المختلفة..إنه ليس نقاشاً أحادياً، بل إنه كما في كثير من الأنظمة الأسلوبية، ليس الهدف منه تفرد أسلوب معين، بل البحث عن الطريقة الأفضل التي تتواصل وتترابط بها عادات الكتابة المختلفة.



ولعل هذا ما دعا " مارت روبير" إلى وصف الرواية الحديثة بأنها " مفتوحة على كل الممكنات. وأنها تستمد قوتها من حريتها المطلقة" وما ذهب إليه أيضاً، صموئيل بيكيت: "ما أقوله لا يعني أنه لن يكون هناك شكل للفن. إنه يعني فقط أن شكلاً جديداً سيكون هناك. وهذا الشكل من نمط يسمح بالفوضى. وعمل الفنان هو إيجاد شكل يحتوي الفوضى".

هذا والجدير بالذكر أن التغييرات الأسلوبية التي حدثت في الرواية المعاصرة، حدثت في عدد من البلدان. وهذا يعني أنها حدثت، حتماً، داخل أنواع مختلفة من تراث الخطاب النقدي. نشأت من تواريخ مفترضة للرواية، لها أفكار مختلفة ووجهات نظر مختلفة للإنسان. والشيء الأكيد أن أغلب الروائيين لم يعودوا يستريحون لأتباع الأساليب القديمة، ولذا نجدهم يسعون إلى خلق أو إعادة خلق وتجريب أشكال جديدة، تبعاً للقواعد الأساسية التي قامت عليها الرواية، تاريخياً، والتي جاءت من مصدرين أساسيين ، هما: الجماليات الواقعية لرواية القرن التاسع عشر التي تؤكد على المرجعية والتعبيرية التاريخية للرواية. متمثلة في خطاب يعتمد على "الحبكة" و "الشخصية". والآخر الجماليات الحديثة لرواية أوائل القرن العشرين التي تؤكد على المصادر الشكلية والرمزية للعمل الروائي، متمثلة في إعطاء أهمية كبرى للقالب والشكل والأسطورة في الخلق الروائي".

والحال، إن هذه التطورات الروائية المنظور إليها في سياق شكل روائي يتطور بطرق ودرجات مختلفة في بلدان مختلفة. إنما تعبر عن أن الروائي قد استجاب لتيار التجربة المتدفق، ساحقاً في طريقه كل ما قد يعوقه، حتى لو كانت الرواية ذاتها!

وإلى أن يحدث هذا. ويدخل " الرجل الخفي" غيابة الجُب، ليعيش هناك وينتظر/ حينئذ يكون لنا حديث آخر!

الرواية والشكل:

الرواية شكل خاص من أشكال السرد. وبالتأكيد لكل نوع من السرد، شكله الخاص. وأنواع السرد في العالم

لا حصر لها. فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة.. والسرد حاضر في الأسطورة وفي الحكاية الخرافية، وفي الحكاية على ألسنة الحيوانات. وفي الملحمة، والتاريخ، وفي المثل والخبر الصحفي..الخ (١). وبالرغم من أن (الشكل هو جوهر الفن المطلق، لكن هناك اتجاهاً لنزع الشكل أو البنية. إذ أنه يرى أن الاكتفاء بالتركيز على الشكل أو البنية يوقف المرء عن التعمق في المتناقضات أو الجوانب المؤلمة للموضوع، لكن هذا – مع ذلك، لا يمنع القول: "بأن الاهتمام بالشكل في الرواية يتطلب أهمية كبرى. ذاك أن دراسة الأشكال المختلفة للرواية، تساعدنا في أن نكتشف ما هو عارض أو طارئ في الشكل الروائي، بحيث يمكننا أن نعريه ونتحرر منه، ويسمح لنا بإعادة اكتشاف ما يخفيه أو يحاول تمريره ضمناً: وهو الشكل الحقيقي لما يجب أن يكون عليه السرد القصصي الأساسي الذي يعمر حياتنا كلها".

وهذا لا يعني بالطبع، أن نفرض أو نتفق على شكل واحد معين للرواية " بل على العكس. فإن الوقائع المختلفة التي تعالجها الروايات يجب أن تتوافق معها أشكال مختلفة من السرد الروائي" هذا فضلاً عن " أن الأشكال الجديدة للرواية ستكشف عن أشياء جديدة وعلاقات جديدة في الواقع الفعلي". وللمتشبثين بشكل محدود للواقعية ، نقول: " إن الابتكار الشكلي في الرواية، لا يناقض الواقعية، كما يدعي بعض قصار النظر من النقاد، بل إنه شرط ضروري للوصول لواقعية أكبر أو أعمق" . فالشكل – كما يذهب " ف.ف. كوزينوف" هو استيعاب الواقع، بما في ذلك واقع الإنسان نفسه. يكفي أن تجعل الإنسان يرتدي بزة عسكرية، ليقول الجيش عنه: إنه عسكري. والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الابداع الفني هو الآخر." (٢).

وإلى هذا ذهب " أنجوس ويلسون Angus Wilson في قوله: " انه لا يقلص أو يختصر الحياة في نوع من النموذج الشكلي. ذاك أن تعدد النماذج الشكلية قد تعطي قوة كبرى للرواية. وهذا يعني كي نستخلص الشكل من طبيعة العمل": " على الروائيين أن يطوروا الأشكال الأدبية التي تحتوي بشكل مقنع نوعاً ما

تميز الروائية إيريس مردوخ، في رواية القرن العشرين، بين نوعين متعارضين من الرواية هما: الرواية الشفافة والرواية الصحفية

من الحقيقة المتغيرة دوماً، وذلك باختراع هذه الأشكال أو باستعارتها أو بترقيعها أو بسرقتها من وسط آخر، والتعبير عن واقعهم. وليس واقع ديكنز أو هاردي أو جويس " ص١٤.

وهذا هو نفسه ما دعا " ب. ا س. جونسون" نفسه لأن يصف جيمس جويس بأنه هو آينشتين الرواية. فموضوعه في "عوليس" Ulysses كان متاحاً لأي شخص: أحداث يوم واحد. ولكن بواسطة الشكل والأسلوب والتكنيك في اللغة فقد صنع منه شيئاً أكثر من ذلك روايةً وليست حدوتة عن أي شيء. ما يحدث فيها، ليس في أهمية كيفية كتابتها. من حيث الوسط اللغوي والشكل الذي صيغت فيه، بالنسبة للأسلوب فإننا يمكن أن نعتبر عوليس ثورةً. إنها عدة أساليب.

فقد رأى جويس أن مادةً بهذه الفخامة لا يمكن أن تنقل عبر أسلوب واحد. وبهذا التجديد وحده (وهناك عدة تجديدات أخرى) وقع تقدم كبير وحرية كبيرة قدمها للأجيال التالية من الكتاب" . ص١٣٧.

لعل هذا أيضاً ما حصل في رواية:" المسافرون Traveling people لجونسون حيث استخدم فيها ثمانية أساليب منفصلة لتسعة فصول: الأول والأخير يشتركان في أسلوب واحد لأعطاء الكتاب وحدة دائرية داخل الموضوع. هذه الأساليب تشتمل على: مونولوج داخلي، رسالة، فقرات من صحيفة، سيناريو فيلم، وهو يصور طريقة كتابة الرواية بشكل نموذجي، كان الموضوع مهرجاناً احتفالياً في ناد ريفي يضم عدداً من الشخصيات..الخ ص ١٤٣.

وهذا العمل هو ما يعرف بتداخل الأجناس، أو أن الرواية شيء فضفاض وتحتاج أن تسير مسافة طويلة قبل أن تصل الحدود في الرواية. وفي هذا المعنى قال مارت روبير: " الرواية الحديثة لا قواعد لها ولا وازع. مفتوحة على كل الممكنات. وغير محددة من جميع الجوانب. إنها تستمد قوتها من حريتها المطلقة. وهذه الحرية تتصف بالنسبة للناقد بشيء من الفوضى". (٣).

أنواع الرواية:

تميز الروائية إيريس ميردوخ، في رواية القرن العشرين، بين نوعين متعارضين من الرواية هما: الرواية الشفافة crystalline والرواية الصحفية. بمعنى: " إما أنها رواية قصيرة شبه مجازية تصور الوضع الإنساني ولا تحتوي على شخصيات بالمعنى المفهوم للشخصيات في القرن التاسع عشر، أو رواية كبيرة بلا شكل، شبه وثائقية، النسل المنحل والمتفسخ لرواية القرن التاسع عشر، تتحدث من خلال شخصيات تقليدية باهتة عن قصة أو حكاية عادية مفعمة بالحقائق الاستقرائية " ص٢٥ " ويمكنني القول: إنه إذا كان نثرنا الروائي شفافاً أو صحفياً، فإن الرواية الشفافة هي الأفضل. وهي النوع الذي يفضل الكتاب الجادون إبداعه " ص٢٥.

وعن الفرق بين الرواية الشفافة والرواية الصحفية تقول: (هناك ميل الآن لكتابة رواية قصيرة محبوكة تماماً، مبنية بعناية، تولي القصة الأهمية الكبرى وليس الناس، ويكون لها مغزى ما، أخلاقي- مثلاً واضح وملائم. وهذه هي الرواية الشفافة. ومن ناحية أخرى، يوجد، ودائماً كانت توجد الرغبة لوصف العالم المحيط بالشخصية بطريقة مرحة فضفاضة. وهذا ما يميز الرواية الصحفية. (ص١٠٣)

وهذا التمييز بين رواية وأخرى، ربما يرجع أساساً إلى التنازع بين الأسطورة والحبكة- فهناك من يعطي الأولوية والأهمية للأسطورة بوصفها – في أحد تعريفاتها – " أنها الشيء الذي

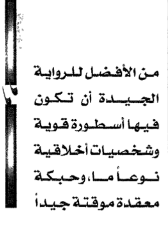
يترك ليعتني بنفسه في الرواية ". أو – على الأقل – لا بد أن يوجد بشكل ما في الرواية. تقول إيريس ميردوخ عن تجربتها في رواية " رأس مقطوع": (أعتقد أن رواية "رأس مقطوع") انغمست أكثر في الأسطورة. وهكذا يود جراهام جرين أن يصعد إلى الأسطورة لكنه غالباً يجد أقدامه ملتصقة بوحل الحبكة . (ص١٠٦).

وحسب فرانك كيرمود: "من الأفضل للرواية الجيدة أن تكون فيها أسطورة قوية وشخصيات أخلاقية نوعاً ما. وحبكة معقدة موقتة جيداً، شرط ألا تدمر المركز الأسطوري في الرواية " (ص١٠٨).

الرواية غير الخيالية والرواية الخرافية:

وإذا أجلنا الكلام – سيأتي لاحقاً – عن الرواية الواقعية، هناك أنواع أخرى للرواية: الرواية غير الخيالية. والرواية الخرافية. وأول من صك اصطلاح الرواية غير الخيالية./ وتسمى أحياناً: الرواية فوق الواقعية،/ هو الروائي الأمريكي ترومان كابوت لوصف روايته: (بدم بارد) حيث جاءت الرواية هذه، أحد المؤشرات إلى الحدود الأصطلاحية بين الرواية والتحقيق الصحفي—— وهكذا رواية (جيوش الظلام) لنورمان ميلر، تؤكد هذه الحدود، وذلك واضح في عنوانها الفرعي: " التاريخ كرواية – والرواية كتاريخ".

لكن هذا لا يعني أن المؤلف تخلص من وهم الشكل الأدبي في الرواية. بل هي تؤكد أولوية ذلك الشكل كصيغة لتوضيح تجربة ما، ومع ذلك فالرواية غير الخيالية، مثلها مثل الرواية الخرافية، غالباً ما ترتبط بالتخلص من الوهم. والحالة الأكثر تعبيراً عن ذلك، هي أعمال الروائي الإنجليزي" ب.ي. جونسون" ومثال ذلك روايته: " ألبرت أنجيلوه Albert Angelo". حيث يعرض جونسون ثم يدمر خيالية السرد التي خلقها بعناية. وهو يخبرنا بالحقائق الواقعية وراء قصته – مثلاً إسم الفتاة الحقيقي التي أحبها البطل. وبينما – في الرواية، تتخلى الفتاة عن ألبرت، يقول الواقع أن ألبرت هو من تخلى عنها..



هذا وفي الوقت الذي يتخذ الروائي الموقف الأفلاطوني: بأن " رواية القصص هي عبارة عن قص الأكاذيب" فإنه يقوم بتجارب شكلية ليجعل الكتابة في أقرب موقع من الحياة".

وباختصار، يمكن القول أن جونسون وفرانك كونروي وهنري ميلر قد وصلا بهذا الشكل للرواية غير الخيالية إلى نتائجه المنطقية. أي بعد أن بدأ بعض كتاب الرواية الواقعية يشككون في المقدمات المنطقية والجمالية والمعرفية للواقعية الأدبية، فضل بعضهم السير في طريق يقود إلى الرواية غير الخيالية، في حين سلك آخرون الطريق إلى الرواية الخرافية.

أو ما يسميهم سكولز " صناع الخرافة" أمثال غونترغراس، وتوماس نيشون، وسوزان سونتاغ، وبعض روايات سول بيلو، وجون أبرايك (القنطور) وأنجوس ويلسون (العجائز في حديقة الحيوان).. هذه الروايات توقف مؤقتاً الوهم الواقعي بدرجة ما في سبيل حرية حبكة الرواية، أو في سبيل معالجة رمزية واضحة في المعنى، أو في سبيل كليهما معاً. وهي تميل إلى استخلاص أفكار موحاة من أشكال أدبية شعبية معينة، فيها إشباع لشهيات روائية أساسية مثل التساؤل، الرعب، تحقيق الرغبات، التي تسيطر عليها الواقعية بشكل مخلخل غير محكم، خاصة في شكل روايات الخيال العلمي أو الأدب المكشوف أو أدب الرعب. ومن بين هذه الأنواع الثلاثة: فإن الأكثر أصالة واحتراماً هو رواية الخيال العلمي التي تعود في أصلها إلى تأملات اليوتوبيا، وتنبؤات المستقبل والفانتازيا الساخرة مثل رحلات جليفر وكانديد وألس في بلاد العجائب. إنه هذا التراث الذي حافظ على الخرافة حيةً خلال سيطرة الرواية الواقعية، واستمر في تقديم الوسيلة الأكثر وضوحاً للروائيين الذين يريدون التجريب بسرد أكثر خيالية" (ص ٩٢-٩٣).

الرواية الاشكالية:

هذا وإضافة إلى الرواية الواقعية – كما سنأتي عليها – والرواية غير الخيالية، والرواية الخرافية، هناك " الرواية الاشكالية" وهذا النوع من الرواية يأتلف مع الرواية غير الخيالية والرواية الخرافية، لكنه يظل متميزاً بدقة لأنه يستخدم كلًا منهما في اللعبة. فهي تستخدم أكثر من أسلوب واحد دون أن تلزم نفسها بأحد الأنواع. " إنها قضية تحول إحساس الكاتب الخاص للطبيعة الإشكالية لمشروعه – مشركاً القارئ في المشاكل الجمالية والفلسفية التي تقدمها الكتابة الخيالية بتجسيدها مباشرة في السرد الذي يميز الرواية الاشكالية. ومن الروايات الاشكالية يمكن أن نذكر (المزيفون) لأندريه جيد، و (نارشاحبة) لنابوكوف، و (الغثيان) لسارتر، و (حكايات التيه) لبورخيس، و (الفكرة الذهبية) لدوريس لسنج..الخ (ص٩٩).

الرواية الجديدة:

يقال: فن القرن العشرين هو الرواية. ذاك ما لا يزال معظم النقد يقول به. ومن فن الرواية: الرواية الجديدة. وعندما نقول: الرواية الجديدة تحضر مباشرة الرواية الفرنسية الجديدة وأعلامها: الآن روب غرييه. وكلود سيمون، ناتالي ساروت...كتاب مختلفون ولكل واحد منهم شخصيته. لكنهم متفقون كلياً على رفض عدد من الآراء والمفاهيم المتعلقة بالرواية التقليدية – كما يقول كلود سيمون.

وبتعبير آخر، إن الشيء المشترك بين كتاب الرواية الجديدة هو: الشعور بالمشاكل التي يطرحها العمل الروائي. والشعور بحاجة الرواية إلى التغيير، لأن هناك شيئاً غير سليم في الطريقة التي

تكتب فيها الروايات الأعتيادية.

هـذا ومـن مـلامـح الـروايـة الفرنسية الجديدة بأنها:

أولاً: ليست نظرية جديدة في الرواية بقدر ما هي تجارب ونظرات شخصية لعدد من الروائيين.

ثانياً: إنها ليست مدرسة ولا جماعة علـى نحـو مـا كـان يطلق علـى جماعة السرياليين...إن ما يجمع بينهم، شعورهم بضرورة تجديد تقنيات العمل الروائي، وكلٌ يعمل حسب رؤيته وأهوائه الذاتية.

ثالثاً: والرواية الجديدة لا شخصيات، لا تاريخ، لا زمن، لكنها تؤكد على أهمية تطـور النـوع – الـروايـة. فحسب آلان روب غرييه: التركيب الروائي من نمط القرن التاسع عشر مات. لكن التطور لم ينقطع، والتواصل مستمر من فلوبير، ودوستويفسكي، وبروست، وكافكا، إلى جويس وفولكنر..ومطمح الكتاب الجدد أن يكملوا عمل الأسلاف الكبار..(٤)..

هـذا بـالـنسبـة لـلـروايـة الـجـديـدة الفرنسية. أما بالنسبة للرواية الجديدة ورواية ما بعد الحداثة في أوروبا وأميركا وغيرهما من دول العـالـم، فإن رواية (يقظة فينكان) لجيمس جويس هي الـرأس الأكبـر لـروايـة مـا بعد الحداثة – حسب إيهاب حسن. والحـال – مهما يكن – إن الفن السردي المعاصر بدأ يضع أسساً جديدة لأمكانات السرد، في الوقت الـذي يمكن أن نقول حول الـروايـة الجـديـدة: أن مجـال الخيارات الروائية قد تزايد بدرجة كبيرة – فقد حدث لـي – يـقـول الـروائـي الأمـريكي (فيليب ستيفك): وأنا أكتب هذا المقال أني إنتقلت في استشهاداتي، دون إكراه، بين الأشكال الطويلة والقصيرة للرواية. وهذا في حد ذاته اتجاه لاعتبار الأشكال القصيرة بنفس أهمية الرواية الطويلة. وذلك نتيجة لأعمال كتاب مثل بورخيس ولاندوبفـي وآخـريـن، حيث استطعنا التكلم بالتبادل عن الأشكال القصيرة والطويلة كمعروضات في سلسلة كاملة من الإمكانات الخيالية بدلاً من الحديث عن أنواع مختلفة محددة منفصلة ذات أساليب متنوعة (ص١٨٠).

الرواية الواقعية:

الواقعية: " أو التنازع حول الواقعية في الـروايـة: ما هـي؟ وكيف تكون؟ يرى ميشيل بـوتـور أن الـروايـة تنتمـي في جوهرها ومادتها إلى الواقعية. ومعظم كتابنا يرون أن المشكلة في العلاقة بين الـروايـة والواقعية هـي طريقة كفاحهم ليكونوا مخلصين لأنفسهم كمدركين ومشاهدين للواقع، ومخلصين للحقيقة كما تدركها النظرة السليمة " (ص١٠٢).

بمعنى أن الكاتب يكتب ما يستطيعه لا ما يجب عليه أن يكتبه. ذاك " أن هناك أكثر من واقعية – أو ربما " واقعية بلا ضفاف" – هناك تدفق ضخم من مادة خام، تجارب من كل نوع، عملية وعاطفية، كل متلاطم خام، وكل ما عليك – كروائي – أن تختار القطعة التي تستطيع أن تعالجها في هـذا الوقت، وتبتكر بعض الوسائل لمعالجتها". وهـذا بالطبع لأن هـنـاك أنـواع مـن التـجـربـة، وأنـواع من الإدراك، مناسبة تماماً لمعالجتها بأنواع معينة من الشكل. فهناك من يجد – مثلاً – أن الواقعية لا تناسبه أو لا تناسب إلا أنواعاً معينة من التجارب، وهناك من يرى الرواية الرومانسية، أو السريالية، أو المسرحية..الخ هـي الشكل الأنسب للتعبير عما يدور في ذهنه. ذاك أن عمل الكتابة أساساً هو قول الحقيقة. فإذا استطعت الأخبار بأي جزء من الحقيقة، وواصلت لتجعله: الحقيقة كاملة في شكل أدبي..فذاك يكفي، على الرغم من أن بعض الأعمال الروائية لا تقول الحقيقة – أو لا يمكن وصفها بالحقيقة – ذاك " أنها خيال ينبثق منه نوع من الحقيقة" – بتعبير موريل سبارك – . وبتعبير آخر: إن الروائي يقول ما حدث...الأحداث تحدث في ذهنه فيسجلها. لكن هناك من يعترض على القول: "إن قص القصص هـو قص الأكاذيب" ذاك أن الفرق بين الأدب والكتابة الأخرى هي أن الأدب يُعلمُ المرء شيئاً حقيقياً عن الحياة، فكيف تنقل الحقيقة في عربة من الخيال؟ " إن الرواية شكل بالمعنى نفسه الذي تقول فيه أن السونيتا شكل. وفي إطار ذلك الشكل يمكن للمرء أن يكتب الحقيقة أو الخيال".

الـروائـي الأمـريكـي فـي الـثـلـث الأخـيـر مـن الـقـرن العشرين غُـلـب عـلـى أمـره فـي محـاولـة للفهم والـوصـف ثـم إبـداع عـمـل مـعـقـول يـعـبر عن الواقع الأمريكي

وبكلمة أخيرة. والحق أن واقعية هذه الأيام تتغير بسرعة، وقد كانت دائماً كذلك. ولكن تبدو لكل جيل وكأنها تتسارع، وعلى الروائيين أن يطوروا الأشكال الأدبية التي تحتوي بشكل مقنع نوعاً ما على الحقيقة المتغيرة دوماً.. ولا بـأس مـن الـقـول " بـأن الـروايـة هـي تركيبة جديدة لأساليب السرد السابقة. فإن الصيغة المسيطرة، والعنصر البنائي فيها هـي الواقعية. فالواقعية هي التي تمسك بالتاريخ والخيال والرمز معاً في بناء غير مستقر، " مقيمة" جسراً بين عالم الحقائق غير المترابطة (التاريخ) وعالم الفن والخيال المقتصد المصبوب فـي نـمـاذج خـيـالـيـة ورمـزيـة" (ص٧٨) وبهذا حق القول: "ما دام هذا الإحساس بـالـواقـع الـذي تـقـلـده الـواقـعـيـة، فإن الواقعية ستعيش ما دام الواقع موجوداً" (ص٩٩).

الرواية الأمريكية:

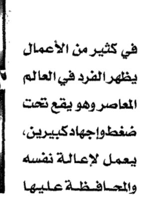
قـال فيليب روث فـي مـقـال: (كتابة الرواية الأمريكية): "أن الروائي الأمريكي في الثلث الأخير من القرن العشرين، قد غُلب على أمره، في محاولة للفهم والوصف، ثم إبداع عمل معقول يعبر عن الواقع الأمريكي. إنه واقع يُمرض ويُذهل ويغيظ، ويشكل نوعاً من الحيرة لخيال المرء الضئيل. فالواقع الفعلي يتغلب دوماً على موهبة الكاتب، والحضارة الأمريكية تـقـذف كـل يـوم تـقـريـبـاً بـشـخـصـيـات يحسدها عليها أي روائي!."

" والصحف اليومية تملأنا بالغريب والمروع والممرض والباعث على اليأس أيضاً: هل هذا ممكن؟ هل يحدث هذا؟.

الفضائح والجنون، البلادة والورع، الأكاذيب والضوضاء. لقد كتب بنيامين ديموت قائلاً: " الشك العميق الموجود في عصرنا هو أن الأحداث والأفراد ليسوا واقعيين. وإن تلك القوة التي تغير مجرى العصر، حياتي وحياتك، هي في الواقع في اللامكان. وهناك على ما يبدو نوع من الانحدار العالمي نحو اللاواقيعة".

" أن يشعر روائي بأنه لا يعيش في بلاده الذي تقدمه له مجلة "لايف" أو ما يراه ويخبره حين يخرج من بيته، ليبدو عائقاً خطيراً يشغله. لأنه لمن سيكتب موضوعه؟ وما هي الأرضية التي سيعمل عليها؟ قد يظن المرء أن الروايات التاريخية بسخرية معاصرة، ستكون لها الحصة الكبرى في الإصدارات الروائية، أو لا شيء. لا كتب. لكن مع ذلك يجد المرء أسبوعياً تقريباً وسط الكتب الأكثر رواجاً، رواية تدور أحداثها في نيويورك أو واشنطن أو ماما روتيك، تتحرك شخصياتها وسط عالم من غسالات الأطباق وأجهزة التلفزيون ووكالات الإعلانات وتحقيقات مجلس الشيوخ، ويبدو كل ذلك وكأن الكتاب يصدرون روايات عن عالمنا المعاصر، روايات مثل " الرجل ذو البدلة الرمادية" لكاش ماكول، أو (معسكر العدو) أو (التضحية والقبول) لمارجوري مورننج ستار. وهكذا، لكن الجدير بالملاحظة أن كل هذه الكتب ليست جيدة. ليس بسبب أن الكتاب ليسوا بالكفاءة في تصوير رعب المشهد، بل على العكس. فهم مهتمون تماماً بالعالم حولهم، ومع ذلك فهم لا يتخيلون مدى الفساد والفظاظة والسوقية والخيانة في الحياة الأمريكية العامة " ص(٣١-٣٢).

" لكن العصر لم يسلم أموره، بعد، كلياً، إلى أصحاب العقول والمواهب الضئيلة، هناك نورمان ميلر. وهو مثل مثير لكاتب يتحدى به عصرنا هذا القرف الكبير. لقد أصبح ممثلاً في دراما العصر الثقافية. التي تتمثل صعوباتها في أنها لا تتيح للمرء، فرصة أن يكون كاتباً" . في كتابه: (إعلانات من أجل نفسي) ٠ في معظمه – تسجيل لماذا فعل بعض الأشياء؟ وكيف فعلها؟ ومن أجل من فعلها: أصبحت حياته بديلاً لرواياته. كتاب يغيظ. منغمس بالذات. لكن لو أخذنا الكتاب ككل،



فهو مؤثر بدرجة كبيرة في بوحه البائس، وتبدو عظمة الرجل في أنه ترك القيام بهجوم خيالي على التجربة الأمريكية، ليصبح بطلاً لنوع من الانتقام الشعبي. ومع ذلك فإن ما يفعله بطل ما قد يكون سبباً في أن يصبح ضحيةً له في *اليوم التالي*" (ص٣٣).

والسؤال الآن: ماذا بعد؟ ما الذي يمكن أن يفعله الكاتب في هذا الواقع؟ وهنا يحضر كاتب العصر (ج.د. سالنجر) في روايته " صياد في حقل الجودار" مشيراً إلى أنه في مواجهة العصر بأن وضع إصبعه على الصراع ذي المعنى الذي يدور بين الذات والثقافة. والشيء ذو الأهمية الخاصة، أن شخصية الكاتب أصبحت أخيراً على خط واحد مباشر مع رؤية القارئ. ونشأت علاقة بين موقف الراوي في كتاباته وبين الروائي نفسه. أما " النصيحة الوحيدة التي نحصل عليها من سالنجر هي أن نكون سعداء ونحن في طريقنا إلى صفيحة الزبالة" أما ما نفهمه من صوفيته وقراءاته في فلسفة الزن الهندية فهو: (إنه كلما تعمقنا أكثر في هذا العالم، استطعنا أن نبتعد عنه أكثر) (ص٣٥). وبتعبير ستايرون styron في روايته " أشعلوا هذا البيت": (إذا كان الكائن الحي لا يستطيع الاختيار إلا أن يكون زاهداً، وحين لا يمكن الاحتفاء بالذات إلا بابتعادها عن المجتمع، أو بحياتها في عوالم خيالية، إذن ليس لدينا الكثير من الأسباب التي تدفعنا لنكون سعداء) (ص٤١).

وفي كثير من أعمال كتاب مثل: جيمس جونز، جيمس بلدوين، فيليب روث، جون أوهارا، باورز، ورايت موريس وغيرهم يظهر الفرد في العالم المعاصر وهو يقع تحت ضغط وإجهاد كبيرين، يعمل لإعالة نفسه، والمحافظة عليها. أو ربما عن الفكرة التي يعرفها عن نفسه، وهو يشعر بضغط الجموع الغفيرة عليه، والتي تقزمه كفرد ولكنها تتيح له أن يكون عملاقاً في الكراهية والوهم داخل العمل الأدبي. وبتطبيق نظرية جريشام Gresham في العلوم الرياضية على الوضع الأدبي- يمكن للمرء أن يقول ان الحياة العامة تدفع الحياة الخاصة إلى الاختفاء. ص(٤٩).

" إن الحياة العامة وهي تنتهك الحياة الخاصة، فإنها تقلل بشكل منتظم قوى الفرد. لكنها – بالتأكيد، لا تستطيع أن توصلها لدرجة اليأس التام. فهناك عدة طرق يمكن السير فيها: الرواقية – الغضب العدمي والكوميديا – وأحياناً تمتزج الرواقية بالكوميديا، كما هي الرواقية الأمريكية الخاصة التي جاءتها من همنجواي. (ص٥٨). والحال كثيرة هي الروايات الأمريكية التي تناولت الحياة الخاصة بتمعن وبشكل كوميدي. وكلها كمن يختبر قول سقراط: بأن الحياة التي لا نتمعن فيها جيداً لا تستحق أن تعاش. إن قوة الحياة العامة أصبحت كبيرة وخطيرة حتى لم تعد الحياة الخاصة قادرة على المحافظة أو الدفاع عن مظهر أهميتها. أما بالنسبة للمستقبل، فهو لن يصدمنا بعد أن فعلنا كل ما يمكن لفضح أنفسنا. لقد عرينا تماماً زيف الفكرة القديمة عن الذات. ويصعب علينا الآن السير في الطريق نفسه. والواقع أن خطيئة الكتاب المعاصرين تكمن في انهم يفترضون أنهم يعرفون، كما يعتقدون أن العلوم تعرف الإجابة وكذلك التاريخ. إن موضوع الروائي لا يمكن إدراكه بمثل هذه الطرق. اللغز يتزايد غموضه. والنماذج الأدبية يصيبها البلى. ولغز الإنسان قائم يتحدى. (ص٦٣).

موت الرواية.

كتب الروائي الإنكليزي جون فولز – وهو يتحدث عن تجربة كتابته، روايته (عشيقة – الضابط الفرنسي): (منذ بدأت أكتب (عشيقة الضابط الفرنسي)



وأنا أقرأ نعي الرواية. ونعياً تشاؤمياً خاصاً جاء من " جور فيدال" في عدد ديسمبر سنة ١٩٦٧ من مجلة إنكاونتر. وقلت في نفسي: إذا ماتت الرواية فإن البذرة ما تزال خصبة بشكل غريب. والحال أن (هناك خيارين: إما أن الرواية مع كل الثقافة المطبوعة تحتضر، وإما هناك ضحالة وعميٌ في عصرنا وهو شئ يبعث على الأسى) ص(١٣٥).

وهكذا إدعى ليونيل تريلنج في مقال له: (أن دوافع السرد الروائي ذاتها قد أصبحت مستهلكة. وأننا لم نعد نقص القصص على بعضنا البعض، لم نعد نؤمن بالقصص، ولم نعد نختارها كعربة تحمل مشاعرنا العميقة، وببساطة لم نعد مهتم بالسرد القصصي) (ص١٦٤).

وربما هذا ما ذهب إليه تودوروف يوم أعلن (موت السرديات). والمقصود بهذا: (استكمال دائرة البحث في النماذج القصصية والاتجاه نحو مناطق وتجليات نصية أخرى) (٥).

على أن هناك من يربط بين الأنواع الأدبية والكائنات العضوية عبر ما يدعوه بالاستعارات العضوية التي نصف بها ميلاد، ونمو، وموت الرواية. باعتبار أن الأنواع الأدبية تحتوي داخل نفسها على حيويتها الخاصة: " فإذا كانت - مثلاً - الرواية أو القصة القصيرة كنوع أدبي يمكن مقارنتها بالجسم البشري. إذن فهي تحتوي على عناصر حياتها الخاصة" ص١٧٠ . وهذا قريب من قول بورخيس في كتابه عن كافكا: " إن كل كاتب يبدع ريادته الخاصة أو سلفه الخاص. إن عمله يعدل مفهومنا للماضي، ويصف لنا المستقبل أيضاً". ويعلق الروائي الأمريكي جون بارث على الإحساس السائدة بأن الرواية والحضارة الغربية والعالم أجمع سينتهي بقوله: " لو حدث إنك مثل فلاديمير نابوكوف لواجهت ذلك الإحساس بالنهاية بكتابة " نار شاحبة" وهي رواية جميلة يكتبها متعلم متحذلق في شكل تعليق متحذلق على قصيدة ابتدعت للغرض نفسه. ولو كنت بورخيس لكتبت قصص التيه. وهي قصص يكتبها أمين مكتبه مثقف في شكل هوامش لكتب خيالية أو مفترضة الوجود. وأضيف: إنك لو كنت كاتب هذه السطور لكتبت رواية " وسيط الأعشاب المخدرة" مع أني أرى أن فكرة بورخيس أكثر طرفة. أو قد تكتب رواية مثل " راعي ماعز جايلز" لكاتب هذه السطور" ص٧٢.

والحال أن بورخيس كان يري " أن التاريخ الأدبي الثقافي كان باروكياً، وأنه قد استنزف بشكل تام قدرات الرواية، وبهذا تغدو قصص بورخيس ليست حواشي لنصوص خيالية، لكنها نتاج نثري لجثة الأدب الحقيقية" ص٧٤.

خاتمة

ونختم هذا المقال مع "فيليب روث" بأن نقدم صورة بطل رالف أليسون في نهاية روايته "الرجل الخفي". فهنا قد ترك البطل مع الحقيقة البسيطة العارية لنفسه. هو وحيد كما يجب أن تكون وحدة الإنسان. ليس لأنه لم يسُح في هذا العالم. بل لأنه قد ساح فيه وساح وساح. ولكنه اختار في النهاية أن ينزل تحت الأرض ليعيش هناك وينتظر. ولم يبد له ذلك مدعاةً للاحتفال" ص٤٢.



* كاتب من العراق

المصادر

الرواية اليوم: مصدر رئيس. إعداد وتقديم مالكوم برادبري.

ترجمة: احمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٥

وقد ساهم في الكتاب عدد من الروائيين والنقاد منهم: إيريس ميردوخ، فيليب روث، فرانك كيرمود، ميشيل بوتور، سول بيلو، جون بارث، ديفيد لودج، جون فاولز، ب.ي. جونسون. دوريس ليسنج/ فيليب ستيفيك.

(١) رولان بارت: مجلة (آفاق) المغربية: ١٩٨٨/٨ - ص٧.

(٢) موسوعة نظرية الأدب: إضاءة تاريخية على قضايا الشكل - فصل (٣) ت: د. جميل نصيف التكريتي - دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٨٦ ص٥٢.

(٣) مارت روبير: (رواية الأصول وأصول الرواية) منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٨٧ - ت: وجيه أسعد - ص٦٧.

(٤) كتابنا: (كتاب . ق. في الألفة والاختلاف) دار الشؤون الثقافية - بغداد ٢٠٠٢

(٥) عن مقال: (موت السرديات) د. هيثم سرحان - الملحق الثقافي لجريدة الدستور - عمان - الجمعة: ٢٣ حزيران -٢٩٩٦ / ص٥

من الاستشراق إلى الأدب المقارن: المثاقفة والمثاقفة المعكوسة

د. عبد الله أبو هيف *

١- مفهوم المثاقفة والمثاقفة المعكوسة:

اندرج الاستشراق حتى وقت قريب في مفهوم المثاقفة التي تفيد تأثير ثقافة قوية أو مستقوية وغازية وقاهرة على ثقافة ضعيفة أو مستضعفة ومغزوة ومقهورة، وكان هذا هو حال الثقافة الغربية الاستعمارية في بلدان الشمال على الثقافات القومية والوطنية المحلية في بلدان الجنوب، وقد ترافق الاستعمار أو الغزو أو الاحتلال بالاستشراق الذي ربط سلطة المعرفة بالقوة، وهو جوهر الخطاب الكولونيالي وما بعده، وقد أوضحه بجلاء أدوار سعيد في كتابيه المميزين «الاستشراق» (١٩٧٨) و«الثقافة والإمبريالية» (١٩٩٣)، وأردفهما بكتابه الفاضح لمحاولات نشر المثاقفة القاهرة للثقافات التابعة برأي مستعمري العقل، وهو «تغطية الإسلام» (١٩٨١) الذي استغرق في تحليل المحاولات الاستعمارية والإمبريالية لتشويه الإسلام قوة حضارية في العالم الحديث بالتضليل والتزييف الجائر والظالم للثقافة الإسلامية، وبوشرت عمليات نقد التبعية الثقافية منذ افتضاح تداخل الاستشراق في مفهوم المثاقفة نحو استرداد الهوية ومواجهة الاستعمار الثقافي أو الغزو الثقافي، وعلى الرغم من تسمية الإفريقي السنغالي المسلم حميدو خان ذلك بأوهام «المغامرة المعقدة» (روايته الصادرة بالفرنسية عام ١٩٥٣)، إلا أنه عبّر في الوقت نفسه عن دواعي مواجهة التبعية الثقافية التي من شأنها أن تعضد الثقافات الذاتية المناهضة لسلطة المعرفة الغربية على الثقافة الإسلامية، وسمّى الكاتب الكيني الكبير نفوجي واثيونغو هذه المواجهة «تصفية استعمار العقل» (١٩٨٦)، وهو عنوان كتابه، وينادي فيه بنبذ المثاقفة من أجل «تحول اجتماعي أساسي لبنى مجتمعاتنا يبدأ من قطيعة حقيقية مع الاستعمار وحلفائه من الحكام المحليين»(١).



وصارت سلطة المثاقفة هي الأبرز في ميدان المثاقفة الحضارية إثر هيمنة الخطاب ما بعد الكونيالي الذي يضاعف تبعات الاستتباع والاستقطاب والهيمنة في التغطية على الخصوصيات الثقافية وعناصر الهوية القومية، ويفاقم وطأة التأزم الذاتي على الرغم من الاعتراف المتأخر بالمثاقفة المعكوسة التي تُحترم فيها ثقافات الآخرين، بتبادل التأثر والتأثير بين الثقافات مهما كانت مسمياتها وأوصافها، وقد انتشر لدى المثقفين العرب والإسلاميين ما يشبه «جلد الذات» استسلاماً للمثاقفة، بينما داخلت جهود النهضة متأخرة عمليات المثاقفة المعكوسة التي نمّتها دراسات الأدب المقارن اعترافاً بالتقاليد الثقافية العربية والإسلامية في الثقافات الغربية؛ وبدأ إقرار الاستشراق الأوروبي بذلك اعترافاً بمكانة الثقافة العربية الإسلامية (المقهورة) في الثقافة الغربية (القاهرة) للتقليل من خطر الاستعلاء الثقافي أو التذويب الثقافي استهدافاً لامحاء الخصوصيات الثقافية ونفي أصالتها وتهميش هوياتها.

واستندت المثاقفة المعكوسة إلى اشتغال الاستشراق بنقد «التلقف» المعرفي الذي جعل المؤثرات الأجنبية هي السائدة في مضمار الثقافة العربية والإسلامية حتى شاهت صور التقاليد الثقافية الأدبية

والعقائدية والمعرفية كثيراً في خضم تلوينات المثاقفة الطاغية على الإنتاج الثقافي الاستشراقي. وقد وضعت كتاباً كاملاً حول تحليل «الاستغراب» في القصة العربية الحديثة المندغم في «المثاقفة المعكوسة»، وهو «القصة العربية الحديثة والغرب: سيرورة التقاليد في القصة العربية الحديثة»(٢) مواجهة للمثاقفة بما هي حضور الغرب في التخييل السردي، وبرهنت إلى حدّ كبير عن مدى التبدل في النظرة الاستشراقية إزاء السرد والسردية الغربية في صلب الموقف من العرب والثقافة العربية تقليلاً من شأن المثاقفة واعترافاً بشأن المثاقفة المعكوسة التي تضيء مجالات تأثير الثقافات المقهورة في الثقافة القاهرة.

هل يعد الاتهام المتكرر للعروبة، وقد بانت مبكرة توظيفات المعرفة الاستشرافية في تشويه العروبة والإسلام، نفياً للتاريخ وحقائقه، وإنها لسيرة مروعة أن نتذكر مفاصل تلك السياسة المخادعة ومخاطرها الدائمة، بينما تؤكد دراسة تراث الإنسانية الباقي أن التفاعل بين الشعوب والثقافات والحضارات لم تخفت أنواره، وأن الإسلام وثقافته العربية أثّر أيما تأثير في العمران البشري، فتبنى مفكرون ومبدعون منصفون إسهام العرب والإسلام الحي في حضارة الإنسان من ول ديورانت في سفره الضخم «قصة الحضارة» إلى زيغفريد هونكة في كتابها الشهير «شمس العرب تسطع على الغرب» مما جعل الحديث مبكراً نسبياً قياساً لزمن النهوض العربي القصير في العصر الحديث من جانب العرب في إعادة الاعتبار لمكانتهم التاريخية والفكرية والإبداعية دفعاً لمقولات المثاقفة المتكررة وحدها فكانت الكتب الكثيرة عن المثاقفة المعكوسة التي تتحدث بعامة عن تأثير الثقافة العربية الإسلامية في الفكر الغربي اعتماداً على الدراسات الاستشراقية بالدرجة الأولى أمثال: «دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي» لعبد الرحمن بدوي (بيروت١٩٦٦) و«رحلة الأدب العربي إلى أوربا» لمفيد الشوباشي (القاهرة١٩٦٨) و«تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي» لصلاح فضل (القاهرة١٩٧١) و«ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي» لمحسن جاسم الموسوي (بيروت١٩٨٦)

تؤكد دراسة تراث الإنسانية الباقي أن التفاعل بين الشعوب والثقافات والحضارات لم تخفت أنواره

و«ملحمة السيد: دراسة مقارنة» للطاهر أحمد مكي (القاهرة١٩٧٠) و«مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي» لمكارم الغمري (الكويت١٩٩١).. الخ، على أن المعول في أهمية هذا التفكير المختلف هو اعتراف الغرب نفسه في الدراسات الاستشراقية التي تعمقت في ميادين الأدب المقارن بوجود المثاقفة المعكوسة تقديراً لإسهام الفكر العربي والإسلامي في تكوين الفكر الأوروبي ولاسيما أعلامه الكبار، وأكتفي في هذا السياق بذكر بعض الكتب المعربة توكيداً لهذه الحساسية الجديدة أمثال «حضارة العرب في أسبانيا» لمؤلفه ليفي بروفسال (القاهرة١٩٨٠) و«الدراسات العربية في أوروبا» ليوهان فوك (لايبزيغ١٩٥٥) و«حكم النبي محمد» لمؤلفه الأشهر ليو تولستوي (القاهرة١٩٧٢) و«جوته والعالم العربي» لمؤلفته كاترينا مومسن (الكويت١٩٩٥) و«الماضي المشترك بين العرب والغرب: أصول الآداب الشعبية الغربية» لمؤلفه أ.ل. رانيلا (الكويت١٩٩٩)، والكتاب الأخير دراسة غربية منهجية تشير إلى موضوع انتقال آداب عربية بعينها إلى العالم الغربي... الخ، بل إن كتّاباً كباراً أمثال بورخيس اعترفوا بالتأثير العميق للسردية العربية في السردية الغربية، وسأشير إلى هذه الظاهرة تالياً.

وأتناول في هذا البحث المثاقفة المعكوسة حسب الدراسات الاستشراقية التي تغلبت عليها دراسات الأدب المقارن، وهي تأثير الثقافة الشعبية العربية بعامة و«ألف ليلة وليلة» بخاصة.

٢- تأثير الثقافة الشعبية و«ألف ليلة وليلة»

أُعترف بتأثير «ألف ليلة وليلة» أولاً، ثم توسع ذلك إلى الاعتراف بتأثير الثقافة الشعبية العربية. وقد وضع المستشرق الألماني راينهولدكولر بحثه «شيللر وألف ليلة وليلة» في أرشيف تاريخ الأدب (ج٣ - برلين١٩٠٢)، وأشار فيه إلى تأثير الليالي الواسع على الأدب الألماني،،لا سيما شيللر، واتبعه المستشرق الألماني إينو ليتمان (١٨٧٥-١٩٥٨) في كتابه «ألف ليلة وليلة في الأدب العربي» (توبنجن١٩٢٣) الذي حلل فيه مكانة الليالي العربية في الأدب الأوروبي، وألحقها ببحثين حدد معالم الثقافة العربية في الأول «أصل ونشوء ألف ليلة وليلة» (ملحق الجزء السادس من ترجمة الليالي . فيسبادن١٩٥٤)، وتناول ظهورها في أوروبا وتأثيراتها على الأدب الأوروبي في الثاني «ألف ليلة وليلة: دراسة وتحليل» (الكتاب العاشر من دائرة المعارف الإسلامية)، وشارك في هذا البحث أيضاً بعض أئمة المستشرقين، وهما أويستروب (١٨٧٦-١٩٣٨) وماكدونالد (١٨٦٣-١٩٤٣)، وخصّص ليتمان كتابته عن الليالي عن ظهورها في أوروبا وصورها الأدبية المختلفة المؤثرة في الأدب الأوروبي، وهي الخرافات والروايات والقصص والأساطير والحكايات التهذيبية والحكايات الفكاهية والنوادر(٣).

وتعددت بعد ذلك كتب المستشرقين عن هذه التأثيرات وأعرض مثالاً لها ما كتب عن غوته وألف ليلة وليلة في أبحاث كاترينا مومسن(٤) بالدرجة الأولى التي عملت في دراساتها الاستشراقية على «تقديم مادة جديدة كشفت فيها عن عمق الإجلال العظيم الذي كان جوته يكنّه للإسلام ونبيه الكريم وللعرب وآدابهم»(٥) مع بعض الإشارات إلى جهود مستشرقين آخرين.

وحاولت مومسن حسب تعبيرها أن تعالج علاقة الشاعر بألف ليلة وليلة، وأظهرت من خلال العديد من الشواهد المباشرة أن الليالي كانت بالنسبة لغوته واحداً من أحب الكتب لديه طوال حياته، وأنه كان يعود إليه باستمرار، وتتبعت التأثيرات التي تركتها الليالي في عدد



كبير من أعمال الشاعر العظيم من خلال صلته بحكايات شهرزاد، وحسمت الرأي في انتشار تأثيرات الليالي مجموعة كبيرة من سمات الحكاية التوجيهية التي جعلت من ألف ليلة وليلة كتاباً للحكمة في أعين أولئك القراء الذين تهمهم قضايا الأخلاق علماً بأن جمهور القراء في القرن الثامن عشر أي في عصر غوته كان مهيأ لتقبل النصائح الأخلاقية، ولم يزعج «اللباس الإسلامي» للمسائل الأخلاقية هؤلاء القراء، بل أسعدهم ـ خاصة في عصر التنوير . أن يجدوا الدليل هنا على أن الأخلاق والأعمال الصالحة ليست مرتبطة بدين واحد دون الأديان الأخرى. ومثل هذه النظرة كانت من الخصائص التي امتاز بها غوته(٦).

وتناولت في الجزء الأول من كتابها لقاء طفولة غوته مع الليالي من خلال جدته، وتنامت علاقته معها عند شهرة الليالي في عصر فايمار الذهبي، وعرضت لهذه التأثيرات في مؤلفاته «أدب وحقيقة» (قصة: حكاية للفتيان) ومسرحية «مزاج العاشق» (شخصية أمينة) ومسرحية «ليلا». وعنيت بتأثير الليالي من زاوية الشكل، كما في مؤلفاته «أحاديث مهاجرين ألمان» و«فيلهلم مايستر وسنين التجوال» و«أدب وحقيقة»، وتطورت التأثيرات في مسرحيته «ماهومت» (محمد) و«الأنساب المختارة»، ومسرحية «ما نقدمه»، وأوردت على سبيل المثال عدة تطابقات بين غوته ونموذج الليالي الأصلي مثل:

١- في «ألف ليلة وليلة» كما في مسرحية «ما نقدمه»، ليس للسجادة أية علامات فارقة في مظهرها الخارجي، وتبدو مهترئة قليلاً. لقد وصفها غوته بأنها «قديمة وموروثة»، كما وصفها غالان بأنها «عادية ولا يميزها في ظاهرها شيء».

٢- أن المسافر الغريب في مسرحية «ما نقدمه» يشبه، في مهارته في إقناع الآخرين، التاجر الشرقي في «ألف ليلة وليلة» الذي أقنع الأمير بأن يطير فوق السجادة. وهناك أمر آخر يؤكد لنا أن غوته كان في هذا المشهد يتمثل شخصية شرقية بالفعل فبينما كانت السجادة تهبط ببطء اغتنم المسافر الغريب هذه اللحظة ليبدل ثيابه ك ما ورد في ملاحظات مؤلف المسرحية ثم ظهر ثانية ليجعل السجادة ترتفع من جديد، وهو يرتدي «قفطاناً واسعاً»، و«سترة زاهية الألوان ذات أكمام طويلة»، وهذا ما يشبه اللباس الشرقي. وقد فسر تبديل ثيابه بقوله: «أرجو المعذرة إذا كنت في ثياب غريبة، ولكن المرء لا يستطيع صنع العجائب بأسلوب تقليدي».

٣- يقول الأمير حسين في «ألف ليلة وليلة» بأنه كان يعالج السجادة وكأنها مركبة. كذلك يتكلم المسافر الغريب في «ما نقدمه» عن «مركبة صنعية»(٧).

وطالع غوته «ألف ليلة وليلة» من جديد من أجل عمله الأدبي «هجيرة»، وعادت هذه التأثيرات للظهور في الجزء الثاني من مسرحيته «فاوست»، واتسعت تأثيرات الليالي في مسرحيتيه «ولينشليغر» و«علاء الدين». واستغرق غوته طويلاً في قراءة ألف ليلة وليلة في فترة نظم «الديوان الشرقي الغربي» (١٨١٤-١٨١٩)، وألمح مراراً إلى شهرزاد، و«في آذار ١٨١٦ كتب إلى «تسيلتر» رسالة تضمنت معلومات هامة تتعلق بـ «الديوان الشرقي الغربي»: «سوف يصلكم عما قريب كتيب حول الراين والماين والفن والتاريخ القديم. وقد قطعت السرد عند الملزمة الثالثة عشرة كما تفعل شهرزاد»(٨).

ونظر غوته في الدراسات المتعلقة بالليالي وتعمقت تأثيراتها في أدبه كما هو الحال في «سنوات تجوال فيلهلم مايستر» (حكاية ميلوزينه الجديدة)، ونشير إلى شخصية الساعي مثالاً في معالجة مومسن لها، فقد ألمح غوته إلى أنه قد استعار شخصية الساعي في «سني التجوال» من الشرق أيضاً، وهو الساعي الذي يلعب بين «هرسيلييه» و«فيلكس» دور رسول الغرام. ووصف غوته «البائع الجوال الصغير» ذا العينين السوداويتين الماكرتين والحاجبين المرسومين بعناية وخصلات الشعر الكثيفة والأسنان البيضاء اللامعة بأنه «شرقي السمات». وليس لدى مومسن أكثر من الظن بأن هذه الشخصية التي قصد غوته في وصفها شيئاً معيناً ربما كانت تذكر برسل الغرام في الحكايات الشرقية.

وعاينت مومسن في الجزء الثاني من كتابها عمق هذه التأثيرات في الجزء الثاني من مسرحيته فاوست، ولا سيما الحفلة التنكرية وحديقة اللهو وطريق فاوست إلى هيلينا ولقاء فاوست مع هيلينا كالخطبة والعرس. واستمر غوته في التفاعل الثقافي الشرقي. الغربي في أعماله المتأخرة، كقصيدته «لقد جعلك الغرب كما جعلك الشرق».

لقد جعل الأستاذ العجوز من هذا الاتجاه الشرقي الغربي برنامجاً للمستقبل. إنه ذلك الاتجاه الذي يعود إليه الفضل في قيام ذلك التأثير القوي القادم من ألف ليلة وليلة على أعمال غوته في سنواته المتأخرة وبوجه خاص تأثير شهرزاد على «مسرحية فاوست»»(٩).

وأجملت مومسن تأثيرات الليالي على أعمال غوته فيما يلي:

١- استعارة وسيلة من وسائل السحر: البساط الطائر في (في: «ما نقدمه»). رداء الطيران (في فصل هيلينا).

٢- استعارة بعض الشخصيات: الحلاق الصامت (سني التجوال)، الوسيط (الأنساب المختارة)، الفتى الذي يستخرج الكنز (فيليكس، أويفوريون). صانع الأوهام، الأستاذ الجني (فاوست).

٣- استعارة بعض الشخصيات

طالع غوته «ألف ليلة وليلة» من جديد من أجل عمله الأدبي «هجيرة» وعادت هذه التأثيرات للظهور في الجزء الثاني من مسرحيته «فاوست»

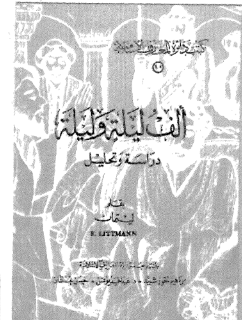
النموذجية: العجوز الملتحي، النساء العازفات (باريس الجديد)، الطبيب الساحر، الغول (ليلا) التنانين التي تنفث اللهب وتحرس الكنز، الفتى الذي يبذر الأموال العظيمة من أجل حسناء يهواها (مسرحية فاوست). وتبقى شخصية فريدة لا بد من ذكرها بسبب أوصافها الخاصة: إنها أمينة طريدة الغيرة، وهي المرة الوحيدة التي استعار فيها غوته شخصية من ألف ليلة وليلة بالاسم إلى جانب ذكره شهرزاد بالاسم أيضاً (أمينة، مزاج العاشق).

٤- كان غوته يستعير الأوصاف الجغرافية بهدف وصف الأحداث السحرية بطريقة توحي للقارئ أو المشاهد وكأنها تدور أمامه: «القصر الأسود»، (ليلا، سني التجوال)، القصر المسحور، القصر القابع في باطن الأرض وما يحيط به من صخور عالية (الأقصوصة، مسرحية فاوست)، الطريق إلى القصر المسحور (الأقصوصة)، شق في الصخر كناية عن المدخل إلى مكان الكنز (سني التجوال، أويفوريون).

٥- استعارة مواقف أسطورية معينة لأهداف معينة: النساء الجميلات وهن يعزفن الموسيقى داخل الحديقة، الضيافة والرقص (باريس الجديد)، الأسد الذي يقف عند باب قصر مسحور (الأقصوصة)، معركة التحول، البئر الذي يعلو ماؤه ويهبط، الخدع البصرية عن النار والماء (الحفلة التنكرية)، أميرة الجن على ظهر جني نصفه بشر ونصفه حيوان، طيران وهبوط جنيات على هيئة طيور (ليلة «والبورغيس» الإغريقية)، الزواج بأميرة جنية في قصر تحت الأرض، التعلق بالحكايات عند النساء لحظة استيقاظهن (فصل هيلينا).

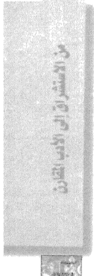
٦- استعارة سلسلة من الموضوعات أو قالب قصصي معين: الدخول إلى مكان مسحور ضمن شروط معينة (باريس الجديد)، الحياة الرغيدة ضمن الالتزام بشروط معينة (ميلوزينه الجديدة)، النجاة من مخالب الوحش (ليلا)، استخراج الكنز على يد أحد الفتيان (سني التجوال) أو على يد أمير (مسرحية فاوست)، الطريق الطويل للفوز بأميرة جنية، خطب ودّ حسناء ملكية (مسرحية فاوست).

٧- الاهتمام بالعناصر التربوية: الاتكال على الله في الصراع ضد الغول (ليلا)، البراءة التي تجعل من الأسود مرافقين أوفياء (الأقصوصة)، اشتراط الاستحقاق للحصول على السعادة والوصول إلى الكنز (مسرحية فاوست)، اشتراط النزهة لقطع الطريق الطويل والوصول إلى أميرة الجن (مسرحية فاوست)(١٠).



وذكرت مومسن مراراً أن ألف ليلة وليلة كانت في أيام غوته تتمتع بشعبية أوسع من شعبيتها في القرنين التاسع عشر والعشرين. لكن هناك في الوقت الحاضر مؤشرات على أن ألف ليلة وليلة في طريقها لأن تستعيد مكانتها وقيمتها كمجموعة أدبية شرقية، وربما كان ذلك أمراً ضرورياً. وأملت أن تكون هذه الدراسة مساهمة في الحركة الجديدة باعتبارها محاولة لرؤية هذه الحكايات الشرقية من منظور غوته. وحاولت الإحاطة بالمزايا العديدة التي عرف غوته قدرها حق المعرفة، علماً بأنه كان واحداً من أهم الروائيين في التاريخ، مما يتكشف أمامها أكثر من مجال لإعادة تقييمها. أن الأسباب التي جعلت غوته يضع ألف ليلة وليلة في مثل هذه المنزلة الرفيعة، وأن يقول عنها إنه «من الصعب العثور على عمل آخر أكثر قيمة منها»، هذه الأسباب كافية لأن تثير اهتمام المستشرقين من جديد بشهرزاد بغض النظر عن موقف غوته منها. على أن هذه الأسباب ستساعد على فهم كنه هذه الحكايات: ليس بوصفها فرعاً من الأدب العالمي وإنما ظاهرة رئيسة في الأدب العالمي.

ونشر عدنان الرشيد(١١) كتاباً بعنوان «تأثير ألف ليلة وليلة والمعلقات على أدب شاعر ألمانيا غوته» (الرياض ١٩٩٥)، وضمّ مجموعة مقالات عن أهم مسرحياته ورواياته التي تأثر فيها بأشعار المعلقات وقصص ألف ليلة وليلة ضمن أثره الكبير على تعريف التراث العربي والإسلامي للألمان بخاصة وللأوروبيين بعامة، وإيمانه الدائم بعالمية الأدب، وانطلق في مقالاته من الدراسات الاستشراقية التي تطوّرت كثيراً من نطاق المثاقفة إلى المثاقفة المعكوسة. ورأى الرشيد أن علاقة غوته بالأدب العربي القديم وثيقة، وأن الحركة الرومانتيكية الأوروبية إحدى إفرازات عصر (شهرة) ألف ليلة وليلة، وأن عصر التنوير تجسيد لإرهاصات هذا العصر أيضاً، وكان الأدب المسرحي الكلاسيكي امتداداً لمساره، وتوقف في المقالة الأخيرة عند تأثير الليالي والمعلقات في أدب غوته، ولا سيما «نشيد أيار» و«لقاء ووداع» و«حفار الكنز» و«علاء الدين والفانوس السحري» و«دعوني أبك»، وأوجز هذه التأثيرات مقاربة لتحليلات مومسن، فقد أحب جوته شعراء المعلقات ولكن امرئ القيس كان يحتل منزلة كبيرة لدى الشاعر. مثلما نشر غوته حواراً بين علي وفاطمة أسماء (أنشودة محمد) وجمع أشعاره عن الشرق في ديوانه الذي خطّ عنوانه



بيده (الديوان الشرقي للمؤلف الغربي)، والموجود حالياً في منزله الذي عاش فيه حتى وفاته عام ١٨٣٢ في مدينة فايمار، وبيّن الرشيد اهتمام جوته بالأدب العربي وتأثره به يدحض الفكرة الاستعمارية التي أطلقها منظرو الاستعمار من أن الشرق شرق والغرب غرب وهيهات أن يلتقيا. فقد التقى الشرق في كثير من أدب الكتّاب الأوروبيين وأذكى خيالهم ولعل الشاعر جوته خير مثال لنا على تأثره بالأدب العربي القديم.

وظهر لنا بالبرهان الواضح والنصوص الأصيلة أن ألف ليلة وليلة، استناداً إلى دراسات المستشرقين أنفسهم، أثرّت في غوته منذ صباه، وانعكس ذلك في رسائله إلى أصدقائه وصديقاته وفي اعترافات غوته نفسه في كتابه «شعر وحقيقة»، كما أكدّت الشواهد التي استعرضتها في البحث، ووردت في روايته الأولى «آلام فرتر»، وفيها ذكر لبعض الأساطير التي قرأها جوته نفسه في ترجمة جالان، على هذا التأثر.

وتأكد تأثير قصص ألف ليلة وليلة في مسرحيته «مزاج العاشق» التي تصور الغيرة، وقد أطلق غوته على بطلة المسرحية اسم أمينة تيمناً ببطلة قصة أمينة إحدى قصص ألف ليلة وليلة، وقد كتبت المستشرقة مومسن تحليلاً لذلك كما رأينا(١٢).

وعضد الرشيد رأيه باعتراف المستشرقين بمكانة ألف ليلة وليلة في الأدب الألماني بعامة، فما زالت الليالي تحظى بإعجاب الأوروبيين وشغفهم بقراءتها، إذ تعدّ اليوم «سمفونية فكرية تتيه بالقارئ في متاهات ومجاهل لا حدود لها، فأسلوبها الخيالي الذي يتسم بالمبالغة ينتزع من القارئ الإعجاب وتصديق كل ما يقال مثل الأحلام التي يلجأ الإنسان لتفسيرها في الصباح رغم أنها تعكس مخزونات العقل الباطن... وستظل تحمل بصماتها في الفكر الإنساني لأصالتها والحِمَمْ والمآثر والموعظة التي تعكسها الحكايات، وستظل أيضاً عاملاً في عوامل تربية الإنسان وصقل ذهنه وتوسيع مداركه وأفقه الخيالي الخصب. ولا يمكن اليوم إحصاء الدراسات التي ظهرت في أوروبا عن أهمية قصص ألف ليلة وليلة، فأغلب المكتبات العامة في ألمانيا وإنجلترا وبقية دول أوروبا (كلمة أوروبا مشتقة من الكلمة البابلية القديمة أريب شمشي - أي غروب الشمس) بالنسبة للفكر البشري، وتعتبر ذلك إنجازاً كبيراً لشعوب الشرق، وأن الأدب لا يعرف وطناً معيناً فهو عالمي الأفق والمحتوى، ويعكس نفس منهج التأثير والتأثر»(١٣).

وأفاد الطاهر أحمد مكي في كتابه «ملحمة السيد: دراسة مقارنة» (القاهرة١٩٧٠) إلى عناية المستشرقين بالتفاعل الأدبي بين الشرق والغرب تأثراً وتأثيراً، كما في أعمال الأسباني رامون منينديث بيدال (١٨٦٩-١٩٦٩) في مؤلفاته عن السيد وعن الأندلس في العصر الوسيط، وعن اللغات الرومانسية وما يتعلق بها، وأعمال الهولندي رينمارت دوزي (١٨٢٩٠-١٨٨٣) الذي وقف حياته وعلمه وقلمه على الأندلس، ودرس أحداثه ورجاله بروح متعاطفة ومعتدلة وموضوعية، وأبرزها كتابه «أبحاث عن تاريخ أسبانيا وأدبها خلال العصر الوسيط» (مجلدان . ليدن . هولندا ١٨٨١). ومهّد مكي لدراسته المقارنة فيما يؤكده الاستشراق أيضاً بتفاعل الطوابع الإسلامية والمسيحية في «السيد» والثقافة الأسبانية في ذلك العصور كذلك، وناقش طبيعة الشاعر الجوال المندغم مع شعراء التريادور وقصة ملحمة السيد والسيد في التاريخ وخصائص سيد بلنسية وتلاقي اللقبان عنده السيد والقنبيطور والسيد إنساناً وشخصيات الملحمة والنقد الاستشراقي للملحمة مثل المؤرخ الأمريكي جورج تكنور (١٧٩١-١٨٧١) في كتابه «تاريخ الأدب الأسباني» (١٨٤٩) والألماني فرناندو فولف (١٧٩٦-١٨٠٦)، والفرنسي داماإنار والأسباني ميلا إي فنتنالس (١٨١٨-١٨٨٤) في دراساتهما المقارنة، وعرض لدى النظر في مدى التأثيرات العربية في الملحمة، لثلاث نظريات حول نشأة الملاحم القشتالية بصفة عامة، والأولى تردّها إلى التأثير الفرنسي، والثانية إلى أصل جرماني قديم، وأحدث الدراسات وأكثرها موضوعية ما تندرج في المثاقفة المعكوسة، وتردّها إلى أصل عربي، وداعيتها العالم البلنسي الجليل خوليان ريبيريا، وتنهض على أن الأندلس عرف بعد الفتح الإسلامي بقليل لونين من الأدب الشعبي، الأول عربي كتب في العامية، والثاني أسباني كتب في الرومانثية، متأثرين فيما بينهما ومؤثرين، في الشكل والمضمون(١٤).

وأشارت الدراسات الاستشراقية إلى أن الشاعر أنشد الملحمة لأول مرة وسلطان المسلمين في الأندلس، ورغم كل الهزائم كان متيناً، وحضارتهم مزدهرة، وثقافتهم جذّابة، وتشمل دولتهم الجانب الأعظم من شبه الجزيرة، وأن التعبيرات العربية، ألفاظاً وجملاً، كانت أكثر شيوعاً، وليس من المغالاة في شيء أيضاً في قوله: إن نسخة منها بعامية أهل الأندلس كانت تُسمع بين المستعربين في الجانب الإسلامي، وبين المدجنين، أعني المسلمين الذين يقيمون في الجانب المسيحي، واكتفى بالإشارة إلى أن أول شاعر أنشد الملحمة كان مستعرباً، أي مسيحيّاً يعيش في الجانب الإسلامي، ويتكلم العربية لغة، أو العامية منها على أقل تقدير، يعايش المسلمين، وحياته اليومية مطبوعة بتقاليدهم(١٥).

وحللت الدراسات الاستشراقية المقارنة التأثير اللغوي العربي في الملحمة خلال عدد من الكلمات العربية تُذكر بلفظها، وتُرسم في حروف لاتينية، دقيقة أحياناً، ومحرفة أحياناً أخرى، فإذا تجاوز الباحث الألفاظ والتعابير إلى النظم والتقاليد، وجد السيد في الملحمة، يقسّم الغنائم طبقاً للشريعة الإسلامية...، كأن يجد «ابنتي السيِّد تتزوجان مرتين، وهو تأثير إسلامي بحت، ويعزز رأي دوزي في أن السيِّد كان نصف مسلم ونصف مسيحي، ورأى خوسيه كمون أثار Jose

حللت الدراسات الاستشراقية المقارنة التأثير اللغوي العربي في الملحمة من خلال عدد من الكلمات العربية تُذكر بلفظها وتُرسم في حروف لاتينية



Camon Aznar، أستاذ تاريخ الفن في العصور الوسطى، الإسلامي والمسيحي، والعميد الأسبق لكلية الآداب في جامعة مدريد، فهو يرى أن السيِّد كان مستعرباً، أي مسيحياً يقيم بين المسلمين، يتحدث لغتهم ويحتذي ما هم عليه من تقاليد، إلى جانب التأثير اللفظي والتعبيري، والتقاليد والعادات، وثمة من بين قصص الملحمة ما هو من أصل عربي يؤكد أن الخداع على هذا النحو رائج في الحكايات العربية، وبخاصة في قصص «ألف ليلة وليلة»، وغيرها من الحكايات الشعبية التي تعود إلى العصر الوسيط؛ وحكاية الخداع بالرمل كانت معروفة وشائعة على نحو واسع في الأندلس، وأعطاها المزيد من الذيوع والانتشار في الأدب الأندلسي المسيحي وعنه نقلتها معظم الآداب الأوروبية»(١٦).

وتردد في أبحاث بعض المستشرقين أن هذه القصة ذات أصل عربي؛ رغم أن عدداً من المستشرقين راحوا يبحثون عن أصل لها في كل الآداب إلا في الأدب العربي، ربما لأنهم يجهلونه، ذلك أن لقاء الأسود وترويضها أو الانتصار عليها قديم جداً في الأدب العربي، وثمة ألوان مختلفة في التراث العربي.

وتنامى اعتراف الاستشراق بالمثاقفة المعكوسة في كتاب أ. ل. رانيلا «الماضي المشترك بين العرب والغرب: أصول الآداب الشعبية الغربية» (لندن. نيويورك ١٩٧٩). وذكر مؤلفه أن أهم «ما يعنينا ههنا هو ما ورثناه عن العرب لأنه غير مألوف لدينا، وليس هذا بالأمر الهيّن، فالناس الذين سموا في العصور الوسطى بالعرب، أتوا من مجموعات إثنية مختلفة، من بينهم اليونانيون والفرس والهنود والقبط والأتراك والأرمن واليهود. وقد تم استيعاب الحضارة الغنية التي يمثلونها في الإمبراطوريتين البيزنطية والفارسية، ولكن انتشار الإسلام الباهر في القرن السابع فرض عليهم ثقافة جديدة هي ثقافة الغزاة، وقد عبّرت عن نفسها في أسلوب عربي جديد في الحياة»(١٧).

وأقرّ أن التيار الهائل من القصّ الشعبي الفولكلوري والشفاهي غالب على الثقافة العربية. وعلى الرغم من أن العصور الوسطى كانت هي الفترة الخصبة للتأثير العربي، بتعبير رانيلا، فقد استمرت حركة تلاقي الحضارات بعد ذلك، ثم جاء عصر النهضة، وفي هذا العصر أدخلت المخطوطات الكلاسيكية للأدب الإغريقي إلى دائرة العلم الغربي حيث حلت اللغات العامية محل اللاتينية. ثم جاء العصر الحديث ومعه أشكال لا نهاية لها من المثاقفة. واليوم لا يشتمل مصطلح «الأوروبي»، على نحو ما هو حاصل، على الأزمنة الإغريقية، والمسيحية اللاتينية مجتمعة فحسب، بل يشتمل كذلك على القوميات الحديثة، ولا يقتصر على القطاعين الإغريقي واللاتيني للتقسيم الثلاثي للعصور الوسطى. فخلال العصور الوسطى كانت هناك ثلاثة عوامل منفصلة، ولكننا بدءاً من عصر النهضة، يمكننا الحديث عن عاملين وهما أوروبا والشرق.

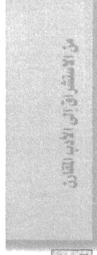


وأورد رانيلا أن المقارنة في كتابه تتناول كلاً من المدون والفولكلوري بين الإنجليزي والعربي، أو بين أوروبا والشرقين الأدنى والأوسط، وأكد أن بعض التراث الأدبي والشعبي مقسم مع الثقافة العربية «وهو تراث ربما كنا نظنه خاصاً بنا وحدنا»(١٨).

وعالج بعض أشكال هذه المثاقفة المعكوسة في السرديات التالية: يوسف وزوجة بوطيفار، سليمان وملكة سبأ، الإسكندر الأكبر، عنتر وعبلة، مجالس المتعلمين، ألف ليلة وليلة، النجم العربي.. عن واشنطن ايرفنج.

واعتمد في معالجاته على الشروح والتحليلات للنصوص السردية ومدى التأثير العربي فيها ليبلغ استنتاجاته الدالة مرفقة بجوانب من هذه النصوص، فكان سليمان على سبيل المثال «في الشرق الأدنى ولمدة قرون، شخصية مهمة، وكانت الملكة أقل أهمية منه، أما في الغرب فكان لقاء الملك مع ملكة سبأ، وملكة سبأ نفسها أشد أثراً وقد حدث عكس هذا مع مجموعة حكايات يوسف؛ ففي حين توجّه نظر الغرب إلى يوسف وحده، كان الشرق مهتماً بقصة الحب بين يوسف وزليخة. وعلى الرغم من أن التراث المسيحي ركز على بلقيس، وأن التراث الشرقي ركز على زليخة، فإنه في كلتا الحادثتين كان الخيال الشعبي أسير شخصية لم تتمتع إلا بأهمية ضئيلة في النصوص الدينية نفسها، ولكن الشروح صنعت منها أسطورة كبيرة»(١٩).

وأوضح رانيلا تعديلات اتهام الاسكندر بناءً على الدراسات الإنجيلية بخطيئة الكبرياء وهو موقف يندرج في المثاقفة المعكوسة أن دعم القرآن، وكذلك الشروح القرآنية، وجهة النظر القائلة إن الله كان يرعى الإسكندر ويحميه، وأنه في الحقيقة مقدس، وذلك بمطابقته مع شخصية عاشت قبل الإسلام، وعرفت بذي القرنين، أي صاحب القرنين، وربما كان هذا البطل الذي عاش قبل الإسلام هو الإسكندر الذي كثيراً ما صور حاملاً قرني كبش. ومن الناحية التاريخية، فإن الإسكندر لم يلبس القرنين إلا بعد زيارته، احتفالاً بانتصاره، لمعبد زيوس آمون في مصر، حيث أوضح له الهاتف أن آمون كان والده. ويظن أن هناك أسطورة



سريانية نشأت في القرن السادس، كانت الأصل في المطابقة بين الإسكندر وذي القرنين(٢٠).

إن سيرة عنترة ظهرت باللغة العربية في بداية القرن التاسع عشر في اثنين وثلاثين جزءاً صغيراً. وينتهي كل جزء عند موقف مشوق ليتصل به الكلام في الجزء الذي يليه على نحو ما يحدث في ألف ليلة وليلة. وقد ترجم تريك هاملتون مختصراً للجزء الأول من السيرة، وهو الجزء الذي سُمي «عنتر وعبلة» ١٨١٩-١٨٢٠. وفي ١٨٨١ ضمّ كلاوستون خلاصة ترجمة هاملتون في كتابه الإنجليزي «أشعار عربية للقارئ الإنجليزي»، أي أنه قدَّم ملخصاً للملخص.

وتمثل الموضوع الشعبي الأول الشائع في «عنتر وعبلة» في الأحوال الاجتماعية المبكرة غير الواعدة التي نشأ فيها البطل برأي رانيلا؛ فقد كانت المحظيات من العبيد لا يلقين القبول في المجتمع العربي. ويشكل هذا الموضوع حكاية عنترة، إذ كان الأطفال الذين يولدون من أولئك النساء يمثلون قاع المجتمع، بالإضافة إلى هذا فإن موضوع عنتر الأسود البشرة، نشط في وقت كانت فيه غارات الأثيوبيين وتهديداتهم قريبة إلى الذاكرة. وربما كان من النماذج الأخرى للطفولة غير الواعدة، وربما من أشهرها في مجال الفولكلور، ما يرد في دائرة حكايات سندريلا الخرافية التي لا تعرف أبطالاً يرتكزون على مهاد واقعي، كما ترد في حكايات أبطال التراث الشعبي.

وأشار إلى مدى تأثر الغرب بالشرق في هذا المجال، فعندما «استخدم دانتي أغنيات التروبادور نموذجاً للأسلوب الجميل، كان معناه أن العرب قد تغلغلوا بنجاح إلى قلب الأدب الأوروبي، وبناء على ذلك فإن عنترة، يمكن أن يكون ممثلاً للنموذج القديم للعالم الغربي ليس بوصفه بطلاً فحسب، بل بوصفه شاعراً كذلك»(٢١).

ويكاد ينفرد رانيلا بذكر تأثير كتاب «مجالس المتعلمين» الذي يضم في حكاياته النموذج الشرقي السابق عليها، فهي تحكي أن أباً عربياً أو مدرساً عربياً يوجه لابنه أو لتلميذه النصائح فيما يختص بمشكلات الحياة وشرور العالم. ويجيب الابن في الغالب بتعليق، ثم يسأل سؤالاً يؤدي، إن عاجلاً أو آجلاً، إلى حكايات أخرى خاصة بالسلوك أو حكاية تمثيلية أخرى. وهي في الواقع التقنية نفسها التي تستخدمها ألف ليلة وليلة في تعليق القارئ. ويحتوي الكتاب على ست وعشرين قطعة من هذه الأقوال المأثورة، وهي لا تعد ضمن حكايات الكتاب، أما الحكايات فيبلغ عددها الثلاثين حكاية ومرقمة، وهي التي تكّون جسم الكتاب.

وقدم الكتاب «أربعة نماذج أدبية جديدة من الشرق، وليس نموذجاً واحداً، وهي: ١- كتاب الأمثولات بوصفها جنساً أدبياً، ٢- حكايات أخلاقية، ٣- حكاية التسلية بوصفها مثالاً أو توضيحاً للدرس، ثم ٤- الحكاية الإطار».

إن كتاب «مجالس المتعلمين» لم يصبح من ممتلكات الغرب المألوفة اليوم من ناحية الشكل فحسب، بل من ناحية المحتوى كذلك، فكثير مما نظنه من تراثنا لا نكاد نقبل أنه أتى إلينا من الشرق. ومثال ذلك المؤثرات الكبيرة التي مصدرها الإنجيل. (فكل شخصيات الإنجيل ورواة الأناجيل كانوا من الشرق). وليس غريباً أننا لا ندرك كذلك كم من نتاج الفكر وكم من التراث، والمدركات التي يمكن أن نظن أنها راسخة في الجينات الغربية وحدها، قد تشكلت من خلال الفولكلور الشرقي. لقد كان الفولكلور العالمي للشرق الأدنى في الحقيقة هو الفولكلور العام للعالم المتحضر(٢٢).

بات واضحاً أن المثاقفة المعكوسة متجلية في تأثيرات الآداب الشعبية العربية على الآداب العالمية، مما يقلل من الأحكام الضاغطة على الثقافة العربية باسم المثاقفة التي تعني تأثير الثقافة الغربية الحديثة على الثقافة العربية الراهنة.

* كاتب من سورية

الهوامش

١- نفوجي واثيونغو: تصفية استعمار العقل مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٧.

٢- عبدالله أبوهيف: القصة العربية الحديثة والغرب: سيرورة التقاليد في القصة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٤.

٣- إينو ليتمان: كتب دائرة المعارف الإسلامية ١٠- ألف ليلة وليلة، دراسة وتحليل. ترجمة إبراهيم خورشيد وعبد الحميد يونس وحسن عثمان، دار الكتاب اللبناني، بيروت، مكتبة المدرسة، بيروت ١٩٨٢، ص١٠٨-١٥٠.

٤- تعد كاترينا مومسن عميدة الأدب الألماني في جامعات الولايات المتحدة الأمريكية قاطبة حسب تقدير الباحثين، ونذكر من أبرز دراساتها الاستشراقية «البرامكة في الديوان الشرقي الغربي» لغوته (الكتاب السنوي لجمعية غوته، ج١٤-١٥ من السلسلة الجديدة١٩٥٢-١٩٥٣) و«غوته والمعلقات» (برلين١٩٦٠)، و«بقايا قصيدة لغوته ومصادرها الشرقية» (مجلة البحث والتقدم - السنة٣٤ - العدد١، برلين١٩٦٠) و«غوته وألف ليلة وليلة» (برلين١٩٦٠ وأعيد طبعه ضمن سلسلة كتاب الجيب بفرانكفورت١٩٨١)، و«غوته والعالم العربي» (جامعة ستانفورد١٩٨٨).

٥- كاترينا مومسن: غوته وألف ليلة وليلة. (ترجمة د. أحمد الحمو) منشورات وزارة التعليم العالي، دمشق ١٩٨٠، ص١١.

٦- المصدر السابق نفسه، ص١٣.

٧- المصدر نفسه، ص ١٢٠.

٨- المصدر نفسه، ص١٥١.

٩- المصدر نفسه، ص٤٠٤.

١٠- المصدر السابق نفسه، ص٤٠٩-٤١١.

١١- عدنان الرشيد: ولد ببغداد عام ١٩٥١، وحاز على الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة هانوفر عام ١٩٧٣ عن «التصوير الأدبي لشخصية النبي محمد (ص) في الأدب الألماني».

١٢- عدنان الرشيد: تأثير ألف ليلة وليلة على أدب شاعر ألمانيا غوته، ص١٧٢، كتاب الرياض ١٩، العدد ١٩، يوليه ١٩٩٥.

١٣- المصدر السابق نفسه، ص١٧٧-١٧٨.

١٤- الطاهر أحمد مكي: ملحمة السيد: دراسة مقارنة. دار المعارف. القاهرة. الط٢، ١٩٧٩ (الطبعة الأولى ١٩٧٠)، ص١٧٠.

١٥- المصدر نفسه، ص١٧٤.

١٦- المصدر السابق نفسه، ص١٧٨-١٧٩.

١٧- أ. ل. رانيلا: الماضي المشترك بين العرب: أصول الآداب الشعبية العربية (ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة فاطمة موسى)، عالم المعرفة ٢٤١، كانون الثاني ١٩٩٩، ص١٢.

١٧- المصدر السابق نفسه، ص١٣.

١٨- المصدر السابق نفسه، ص٦٤.

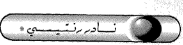
١٩- المصدر السابق نفسه، ص١٢١.

٢١- المصدر نفسه، ص٢٤٧.

٢٢- المصدر نفسه، ص٢٥٩.



في جدل "ذاكرة الجسد"



منذ صدورها قبل أقل من عقد ونصف، ورواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي تستأثر بالكثير من الضوء، "القليل" الذي يجود به الإعلام العربي على الثقافة والأدب. والرواية الأولى في "ثلاثية مستغانمي" كانت قد مشت بخطواتها الأولى إلى المكتبات وأكشاك الكتب في العالم العربي بضجة ساهمت إلى حد كبير في ذيوعها، ووصول طبعاتها إلى ٢٢ طبعة في سابقة لم تحدث من قبل!

كانت البداية من "تزكية" الشاعر الراحل نزار قباني للروائية، والرواية على الغلاف الأخير.. حين تمنّى **صراحة** أن يكون هو الذي قد كتبها، بالإشارة إلى أن "أحلاما" كانت تكتبه دون ان تدري. ويذكر الجميع تلك الأخبار التي تسرّبت لاحقا وأفادت أن نزارا قد تحايل على القرّاء مستبقا أي شك بأن يكون هو كاتبها، حين قدّم العمل مشفوعا باطرائه الذي خشي الناشر سهيل ادريس، بداية، أن يصيب أحلاما بالجنون!

لم تمنع حيلة الشاعر الدمشقي كثيرا من تسرُّب الشائعات بأنه قد ساهم، على الأقل، في كتابة الرواية..! شائعات تستمد قوتها من وهم شائع بأن وراء كل كتاب أنثوي جميل.. يتوارى رجل!

وحتى حين وهنت فرضيّة أن يكون نزار قباني ذلك المتواري، فإن ضمير السارد الذكوري في الرواية كان يلحُّ إلى تثبيتها وإنْ إلى شاعر آخر.. فكان سعدي يوسف الذي صمت طويلا حتى جرت مياه كثيرة بين الروايات الثلاث "ذاكرة الجسد، فوضى الحواس وعابر سرير" ليطلق تصريحا صاخبا بأنّ تلك التسريبات إدانة لذائقته..

قد يبدو مجحفا اعتبار ما سبق، أهمّ عوامل الذيوع للرواية التي فازت عام ٧٩٩١ بجائزة نجيب محفوظ؛ لكنّ من المنصف أكثر القول أن أجواء الرواية التي اتسمت بحميمية بالغة جعلتها متداولة بين الشباب العربي، ويكفي التحقق من ذلك باستعارة نسخة اشتراها فتى أو فتاة وتتبّع خطوط الرصاص تحت عبارات تحاول تعريف الحبّ، ومشاهد تحاول تقمُّص ملامحه.

وإذا ما تمّ الانحياز بالكامل إلى بعض الآراء التي ترى أن سويّة الرواية سر بائن وراء ما اكتسبته من شهرة.. فإنه سيكون إجحاف بحق عشرات الروايات العربية التي كتبها روائيون كبار، لم تحظ كتبهم بما حظيت به "ذاكرة الجسد" إلى حد أن جعل أحلاما تحاول "استثمار" النجاح حين كتبت "فوضى الحواس" ومن ثم "عابر سرير" محاولة الاقتراب من أجواء الرواية الأولى؛ وحين كان النجاح أقل مما حظيت به "ذاكرة الجسد" تمت إعادة انتاج الشائعات التي تسببت في تصريح سعدي يوسف الشهير.. وليكون كل ما سبق أسبابا إضافية في شهرتها!

والرواية، بلا شك، ستنفض الكثير مما كتب وقيل عنها عبر أكثر من عقد، بعد الإعلان مؤخرا عن بدء تصوير مسلسل بإنتاج ضخم بعنوان الرواية وأحداثها. وبالطبع فإن توقيت عرض المسلسل في الموسم الدرامي الرمضاني وما يعنيه من ارتفاع نسبة المشاهدة إلى الذروة، سيجعل العمل في دائرة الضوء الخالص، ولعلّ أبرز ما سيثار ، بعد حين، هو مقدرة العمل المرئي، بما يمتلك من سطوة جماهيرية لدى مختلف المشاهدين بمختلف درجات الوعي، على محاكاة الرواية وإعادة "حملها" إلى القارئ من جديد.

ويتزامن الحديث عن تلفزة "ذاكرة الجسد"، بالنوايا الحثيثة لتحويل الرواية الذائعة "عمارة يعقوبيان" إلى مسلسل تلفزيوني بعد أن كانت قد تجسدت في فيلم سينمائي. إلا أن المقلق كان في اشتراط الرقابة حذف شخصية محورية في الرواية عند كتابة السيناريو، وهي شخصية الصحافي الشاذ جنسيا، مما يؤكد أن الدراما المتلفزة ستبقى، بشروطها الرقابية، سببا مباشرا في اختلال المقارنة بين الأصل والصورة.

مفلح العدوان

قاص ومسرحي أردني يراهن على ما في جعبة المبدعين الشباب في الأردن..

حاوره: عمار الجنيدي*

في حوار موسوم بثقافة تنمّ عن واقع رؤية مختلفة عمّا يداهن به الكثيرون، يستكشف القاص والمسرحي مفلح العدوان؛ المسكوت عنه في الثقافة الأردنية التي باتت إحدى همومه، متطلعا إليها بصدق إنساني خالص، مقتربا من وعي أسلافه الأسطوريين، مفضّلا، بعد صدور أربعة مجموعات قصصية ومسرحيتين، وفوزه بعدة جوائز أدبية، تقصير الكثيرين عن مواكبة الإبداع الشبابي في الأردن.

العدوان

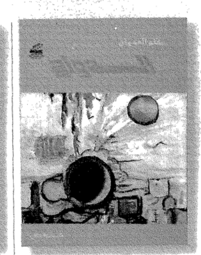
ويشكّل العدوان نصوصه المتأثرة بالروح الأسطورية، برؤية وروح معاصرة يصونها الإبداع من كل جهات التجريب والحداثة، ويزيح عن واقعيتها الجديدة ما تراكم بفعل عوامل السنين، لتغدو أكثر اقترابا من وعي المتلقي بما فيها من صدمة الطرح الذي قد لا يقترب من مسلّمات البعض ومعتقدهم.

ففي نتاجه الأدبي؛ تظل الأسطورة هاجسه الدائم؛ قصصيا ومسرحيا، ليوظفها برؤية أدبية وروح إبداعية، لكن؛ ألا يخشى أن يملّ!. فيعترف متمعنا بمضامين الكلام المسفوح على خارطة البوح: الأسطورة بالنسبة لأعمالي الإبداعية تأتي كجزء من قناعتي، وليست مقحمة عليها، وهذا نابع من قناعتي الخاصة، التي تكونت نتيجة قراءاتي، وخبرتي، وتفكري في الواقع المحيط بي، والذي هو نتاج تراكمات ملايين السنين، بدءً من خليط الطين الأول، بدء من "كن"، فكان وكنا نتيجة ذاك الإرث الأسطوري، ومع تطورنا زمنيا، إلا أننا نبقى نحتفظ بتلك الروح الأسطورية، خاصة في الشرق، نحن كائنات أسطورية رغم كل ما نحاول أن نغلف ذواتنا بمسحة الحداثة هذه، لذلك فأنا لا أمل من الأسطورة، ولا الكتابة فيها، فأنا أكتب الواقع بغض النظر ما يتم تسميته، هو هكذا أراه، وهكذا أترجمه حبرا على ورق، ومن خلال الكلمات والإبداع!!

عندما يكون الإبداع أولوية ..

ولعل الملاحظة التي يقررها الكثيرون؛ أن معظم المبدعين الاردنين يسعى ويجهد للاعتراف بهم من الخارج أولا، حتى تتاح له فرصة الاعتراف بهم في الأردن، وعليه فإن سؤال صاحب: (الرحى) و (الدوّاج): هل كنت احدهم؟ وكيف؟

القضية هي ليست في مسألة الخارج والداخل، ولكن هناك بحث دائم عن متلق قادر على قراءة الإبداع بطريقة موضوعية وحيادية، وأينما توفر هذا المتلقي، قارئا أو ناقدا، فهو مبتغى المبدع في الأردن وفي كل مساحة يكون فيها، ولكن الإشكال في الأردن أن المبدع بحاجة إلى مجهود أسطوري لكي يتم الالتفات إليه، لأن مسألة التعامل مع الأدب والإبداع والكتابة لم تتمركز كفعل من داخل البنية الثقافية، من داخل المجتمع، ولنعترف بعدم وجود حالة ثقافية متشكلة، والثقافة والإبداع ليس





أولوية داخل هذه الحدود، ولهذا يكون التعامل مع الإبداع والكلمة خارج الأردن بجدية أعلى، رغم التنافسية العالية في تلك الفضاءات الأخرى، ولهذا فإن عملية الالتفات إلى الإبداع الأردني في الخارج، وهنا أقول الالتفات وليس الاعتراف، لأن المبدع مبدع بغض النظر أين يقرأ إبداعه، وهذا الالتفات يأخذ بعد ذلك أثرا راجعا في الساحة الأردنية، فيبدأ القراء والنقاد بتدارك ما كان فاتهم من هذا الإبداع، ويبدأون باللهاث في محاولة للكتابة، والتقدير، والقراءة، لهذا "الحجر" الذي رفضه البناءون وكان حجر الزاوية"!!

الضحك البكي في قضية الجوائز الأدبية ..

وعموما إلى أي مدى يؤثر الفوز بجوائز أدبية على المبدع، وإلى أي مدى ينعكس ذلك على حضوره محليا؟

ومفلح العدوان؛ الفائز بجائزة محمود تيمور عن مجموعته القصصية (الرحى)، وبجائزة الشارقة للإبداع في المسرح عن مسرحيتي (عشيات حلم)،وبـ(جائزة اليونسكو) في الإبداع الكتابي، هل أثّر عليه هذا الفوز؟

هذا السؤال مرتبط بقضية الالتفات من الخارج، وهنا لي تجربة في هذا السياق، وهذا يؤسف له، ولكن إذا تفرسنا في الأمر بكل موضوعية وصراحة، نصل إلى هذه النتيجة وهي أن تلك الجوائز هي تأكيد وشهادات تقدير يأخذها المبدع من الخارج، ولكن بعد أن يصل المبدع هذه المرحلة، ترى هل يكون بحاجة إلى تأكيد حضوره محليا؟ والمنطق يقول ان العتبة الأولى تكون من البيت للانطلاق إلى الخارج، أقصد أنه إذا تحقق الحضور من خلال جائزة أو أكثر خارج وطنه، يصبح أي تكريم من الداخل، ومحليا، تابع للفعل الذي جاء من الخارج، يعني بدلا أن تكون سباقين لتكريم المبدعين والإبداع ننتظر فتاوى، وشهادات، وجوائز يجمعها مبدعنا من الخارج حتى نستقبله ونحتفي به في بيته، وهذا مضحك مبك، ويحمل في طياته نوعا من الكوميديا السوداء!!

(العتبات) ..

ويبوح بسرّ روايته الأولى "العتبات" الجاهزة للنشر عندما يتيقن من تفردها وتميز مقولاتها: كتبت تلك الرواية، وعنوانها "العتبات"، ولكني محتفظ بها لأقرأها قراءة أخرى،لا أدري متى، قبل أن أستقر على صيغتها، وأكون راضيا عنها، والعمل الروائي مختلف كليا عن كتابة القصة، ولكنه ممتع، وحيوي، ويخلق حالة مختلفة تندغم في كيمياء المبدع نفسه أثناء كتابة العمل الروائي، اعترف أني أؤجل التصريح بهذه الرواية لأنها عملي الأول في هذا الجنس الأدبي، ولهذا فأشعر معها بالقلق الذي انتابني قبل إصدار مجموعتي القصصية الأولى، وربما يكون هذا القلق أحد أسباب عدم قراءتي لها القراءة النهائية قبل أن أشهرها، ولكن في النهاية ستكون تلك المغامرة، والصعود إلى "جلجلة" الإعلان عنها!!

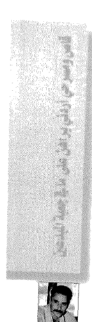
> **عملية الترجمة التي تحكم ترجمة كثير من الأعمال على المستوى العربي في الفترة هذه لا تحكمها جميعها السوية الإبداعية العالية**

الترجمة والعالمية ..

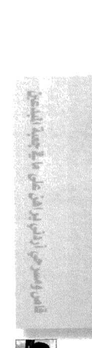
ولا يرى مفلح العدوان – الذي ترجمت بعض قصصه إلى الفرنسية – أن الترجمة تعطي المبدع صفة العالمية إلا إذا توافرت في العمل المترجم شروط بعينها: عملية الترجمة التي تحكم ترجمة كثير من الأعمال على المستوى العربي في الفترة هذه لا تحكمها جميعها السوية الإبداعية العالية، ولهذا فأنا لا أظن أن كل ما يترجم سوف يكون هو المقياس الأفضل لإبداعاتنا التي تقدم في الخارج، ولهذا فإذا كانت العالمية هي فقط ضخ ترجمات بغض النظر عن النوعية أمام القارئ في العالم فقد تكون هذه الخطوة سلبية بالنسبة لأدبنا وصورته في الخارج، والسؤال هو كيف تترجم هذه الأعمال، ما المقاييس لاختيارها، ومن يختارها، وأية مواضيع يتم التركيز عليها في سبيل ترجمتها، ولمن تقدم في الخارج؟ كثير من الأسئلة مطروحة على عملية الترجمة، والسؤال الأكثر إلحاحا، ماذا يريد الآخر/العالم أن يقرأ فينا؟ لأن هناك بعض الترجمات حتى وإن ترجمت لا تقرأ وتبقى مركونة لأنها لا تلبي ذائقة أولئك القراء العالميين، وفي النهاية الترجمة من الممكن أن تقدم العمل إلى الآخر، ولكنها ليست وحدها التي تعطيه صفة العالمية.

متى يصبح المبدع عالميا؟

سؤال طالما ظل حلم المبدعين، يحمل مفلح العدوان الحاصل على بكالوريوس



في الهندسة الكيماوية من الجامعة الأردنية، تجاهه انطباعا ورؤية خاصة: أظن أن لعبة العالمية، إذا بقي المبدع يلهث وراءها سيفقد نكهة تلقائية إبداعه، وخصوصية مواضيعه، وقد تتطلب منه التخلي عن بعض منجزه وتاريخه، كما حصل مع بعض كتابنا الكبار في سعيهم وراء نوبل(إذا افترضنا أنها إحدى بوابات العالمية)، فتخلوا عن بعض منجزهم الإبداعي النضالي، لتكون عندهم رخصة للدخول في هذا السياق والسباق، ولكني في جانب آخر مؤمن بأن الخصوصية، والكتابة بفطرية عالية، وتلقائية هي احد مفاتيح العالمية، لأن العالم عندما يريد أن يقرأنا هو يسعى نحو معرفة خصوصيتنا، وشيئا مغايرا ومختلفا عن النمط السائد عنده، مثل حالنا عندما نقرأ إبداعا عالميا نحن نبحث عن شيء مختلف عما عندنا وبهذه الحالة يكون مقروءا بالنسبة لنا..العالمية تحكمها عناصر كثيرة، وكلها تصب في هذا المضمار لكن المهم عندما يكون المبدع عالميا أن يبقى محافظا على بكارة ابداعة، ومتمسكا بخصوصية منجزه وتميزه من خلال هذه الخصوصية.

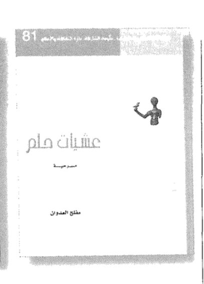


معادلة الرقابة والشهرة ..

وعندما تسطو الرقابة على نتاج المبدع فإنها في الغالب تساهم في ترويجه ونشره وشهرته، ويرى صاحب "موت عزرائيل" أن: الرقابة بغيضة بأي حال من الأحوال، وفي كل الظروف..

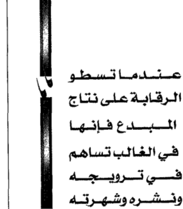
لذلك فإن مناقشة قضية انعكاسها على المبدع يجب أن لا تؤخذ بهذه الصورة، لأن هم المبدع والكاتب في الأساس عند كتابته لأي عمل هو أن يوصله إلى المتلقي، ويحقق حضوره بقيمة الفعل نفسه لا بالأصداء حول ما يقال عن هذا العمل، ولهذا فتكون الشهرة منقوصة إذا كانت ناتجة بفعل الأصداء التي تترافق مع المنع، إعلامية أو قانونية، وفي النهاية، بعد أن تخمد العاصفة، لا يبقى على الأرض إلا العمل الإبداعي الذي يحقق حضوره، ويخلد بعد أن تخفت أضواء الإعلام والإثارة.

وللأسف فإن الموانع كثيرة في مجتمعاتنا العربية، لذلك فهناك كثير من



الأفكار مصادرة، ولهذا فحين يتم التطرق إليها بكتاب يكون هناك محاولة لمصادرة صاحب هذا الفعل واغتياله، ومن هنا يكون التعاطف والشهرة هي بفعل التآزر الإنساني وليست بروح الذائقة النقدية، والتمحيص في العمل الإبداعي..

ولذلك فإنه حالما يختلف الظرف يكون المحك هو الذائقة ودرجة الإختلاف الإبداعي لهذا العمل أو ذاك..عند هذه النقطة نستطيع أن نقول أن هذا الكتاب حقق الحضور والشهرة والترويج الحقيقي الذي يتواءم فيه الفعل الإعلامي مع الزخم الإبداعي، وهذه المعادلة لا تتوفر في كثير من الأعمال التي تصادر أو تراقب ولهذا فيجب أن نكون حذرين في التعامل الإبداعي معها، مع إيماننا الأساسي أننا لا بد وأن نقف مع القضية كحالة رأي عام وحريات وحقوق إنسان وهذه واجبنا كمثقفين وكتاب معنيين





بحرية التعبير، ولكن في الجانب الآخر والأساس نحن معنيون بالسوية الإبداعية لتلك الأعمال ولها الأولوية.

الخيط السري بين الصحافة والإبداع ..

وهو يرى أن الصحافة لم تأخذه عن الإبداع لأن ما يجمع بينهما اكبر مما يفرق: عملي هو في الصحافة، وهناك خط سري يربط بينه وبين الإبداع، لأن كتابتي في الصحافة بشكل مشاريع فيها إبداع من نوع جديد، وتعتمد على إعطاء الكلمة واللغة والفكرة الأولوية على الخبر، ولهذا فأنا لا أتابع الخبر في عملي في الصحافة، أنا أبحث في مساحات غير مطروقة، هذه بحدّ ذاتها حين أكتب فيها أبقى في إطار القصة، والكلمة الراقية، وكثير من المواضيع التي أطرقها صحفيا تفتح آفاقي نحو مواضيع جديدة استثمرها في كتابة القصة والمسرح والكتابة الإبداعية، وفي النتيجة أنا مرتاح لعملي في الصحافة ومصدر هذه الراحة في الأساس أنه أثرى كتابتي الإبداعية، وفتح أمامي آفاق جديدة في ها المضمار، فكانت الصحافة رديفاً، وإضافة للفعل الكتابي الإبداعي عندي.

لعبة الديمقراطية ..

وكعادته في تبرير سلوكيات تمرده على نفسه أولا وعلى الجماعة بعد استقالته منذ الجلسة الأولى بعد فوزه بعضوية الهيئة الإدارية لرابطة الكتاب الأردنيين: أنا لا أعتقد بهذا، واللعبة الديمقراطية تفرض ذلك، لأن الأغلبية

في الهيئة الإدارية جاءت ببرنامجها الذي في رؤاه وتوجهاته مختلف عن البرنامج الذي أؤمن به، وهناك مواقف ومشاريع وتصورات مختلفة كليا بيننا، وهذا اتضح لي عند أول اجتماع للهيئة الإدارية، وكانت تلك المجموعة لها حوزتها وإطارها الذي تعمل داخل بوتقته ولهذا لم يكن هناك أية فرصة للتعاون، وأنا لا أحملها الذنب، فهي جاءت بعد انتخابات، وقد أوصلتها إلى ما هي عليه الأغلبية في الهيئة العامة، وداخل هذه اللعبة الديمقراطية هناك صاحب قرار هو من يملك الأغلبية، وما تبقى، حتى ولو جلسوا حول طاولة الاجتماعات فهم لا يشكلون إلا رقما، ولا يمكن أن يقر مشاريع، أو يصلح وضعا، في مقابل الأغلبية، أو يصبح جزءا منهم، وبذلك يتنافى مع مشاريعه وقناعاته ويدخل في تسويات تفقده قيمته، وحضوره حتى أمام الأقلية التي انتخبته، وعندما قدمت استقالتي فضلت أن أنتصر لقناعاتي، وللأصدقاء الذين انتخبوني ووثقوا برؤاي التي لا تقبل أن تكون هامشا أو رقما سهلا وسط أغلبية تريد أن تصادر كل القرارت.

النهوض بالمسرح الأردني ..

وعن اتجاهه للمسرح وبشكل مواز لكتابته للقصة القصيرة؛ فماذا يرى في المسرح الأردني وهو الآن عضو لجان مهمة في المسرح ؟..

هناك تجارب مسرحية مهمة في الأردن، على صعيد النص، والإخراج، والأعمال المتكاملة، ولهذا فهي تجسد حضورا سنويا في المهرجانات العربية، ولكن ما يؤسف له هذه العشوائية، وعدم تراكم هذه الأعمال، وهناك تشتت في الجهود في هذا المضمار، والمأمول أن تكون هنا كمبادرة من قبل وزارة الثقافة، ونقابة الفنانين، لعمل منهجي، ومخطط له للنهوض بالمسرح الأردني، وتنظيم المهرجانات ومأسستها، حتى نتجاوز العوائق المادية، وما يطرح من أعمال ليست بالمستوى الفني اللائق أحيان، يعني كل هذه الأمور من الممكن أن تعمل نقلة نوعية في المسرح الأردني، وتقفز به عدة خطوات إلى الأمام.

من المفترض أن يكون النقد مرادفاً ودافعاً ومطوّراً للإبداع، لكن في ظل ما نراه من ندية هذه الأيام فالحال مختلف

الحوزات النقدية ..

ولأنه كتب بعض رؤاه النقدية في المنجز الإبداعي المحلي والعربي، تراه ينتقد ما اسماه: "الحوزات النقدية" التي تشي بتخلف الحركة النقدية المحلية، لان القليل منها سوي، ويعبر عن طموحه: الإبداع، لحظة تشكله، وإنجازه، منفصل كليا عن النقد، ولا علاقة له به، ولهذا فالمبدع الحقيقي والذي يعمل بتلقائية هو ينجز ما يريد إبداعيا وليس في ذهنه إلا عمله، وكتابته بشكل مكتمل يرضى عنه بعيدا عن رقابة المجتمع، أو الدين أو السياسة أو المؤسسة النقدية حتى، وإلا سيكون مرعوبا وهو يكتب نصه، وفق تلك المقاييس التي من الصعب إرضاؤها، ومن المطلوب والمرغوب الانتفاض عليها..

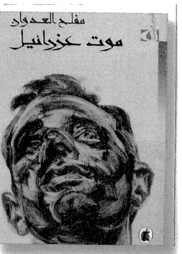
ثم بعد أن ينجز هذا العمل تصبح المشكلة ليس عنده بل عند النقاد الذين بعضهم انتقائي، وبعضهم له حوزته الخاصة التي يكتب عنها، وبعض آخر يكتب بشكل انطباعي حذر، والقلة التي توصف بالجدية، والسوية، وهؤلاء نكن لهم كل الاحترام، نظرا لكثرة المنجز الإبداعي لا يستطيعون أن يغطوا مسامات الساحة الإبداعية بأكملها..

في الظروف الصحية، من المفترض أن يكون النقد مرادفاً، ودافعاً، ومطوراً للإبداع، لكن في ظل ما نراه من ندية هذه الأيام، فالحال مختلف، ولا ينجو من هذا إلا ما ندر من النقاد.

موت «جمعية القصيرة في الأردن» ..

وعن «جمعية القصيرة في الأردن» التي سعى جاداً لتأسيسها، وكيف ولماذا خبتْ الفكرة: قبل عدة سنوات طرحت الفكرة، وكانت تركز على تأسيس نادي القصة القصيرة في الأردن، وكانت فكرته تأول الاشتغال على هذا الجنس الإبداعي، وكتاب القصيرة القصيرة، في ظل زخم واضح للإصدارات في هذا المجال، ووجود عدد من كتاب القصة القصيرة يمتلكون تجارب منوعة، ومميزة في القصة القصيرة بكافة تلاوينها، وكان هناك تحمس من كثير من الكتاب لهذا التوجه، لكن صادفتنا إشكالات كثيرة، منها هل يكون النادي داخل رابطة الكتاب أم مستقلا بشكل كامل، وتبعه أسئلة تشكيكية أليس هذا انشقاقاً على الرابطة، ولماذا لا يكون هذا العمل من داخل لجان الرابطة، وبعض الزملاء دخلوا في قضية الأجيال من كتاب القصة





وهل يمكن التوفيق بينهم في النادي، ثم بين تلك الحوارات خبت الفكرة التي كانت تحمل درجة من التلقائية، والرغبة في الاشتغال على القصة القصيرة والاشتغال على مجلة خاصة بها، وندوات وورشات، وتشتت الأداء، وسافر بعض هؤلاء الكتاب، وجزء آخر استهلكه العمل الأكاديمي..يعني الفكرة بدأت ولكن كثرة النقاش فيها في تلك الفترة جعلتنا نتأنى ونفضل الاشتغال على الفعل القصصي أكثر من مؤسسة تحمل اسم القصة وهذا أجدى، وأكثر ديمومة.

الثقافة الرقمية ..

وبعد حصوله على منصب نائب رئيس اتحاد كتاب الانترنت العرب وإمكانية الاتحاد أن يخدم الحركة الثقافية والإبداعية الأردنية يقول: اتحاد كتاب الإنترنت العرب بدأ فكرة شبه حلم في أن يتآلف الكتاب العرب الذي يستخدمون الإنترنت في كتاباتهم الإبداعية، ويشكلوا نواة كتاب رقميين، يعتمدون على أدوات رقمية في أعمالهم الإبداعية وكتابتها وتناقلها، وتآلفت مجموعة من هؤلاء الكتاب عن طريق الانترنت واجتمعنا أنا ومحمد سناجلة بهم في مقر رابطة الكتاب في الاردن، وراسلنا مجموعات أخرى، وأعلنا عن هذا الاتحاد النوعي، وحدث هذا بالفعل، ولذلك فاتحاد كتاب الإنترنت هو من أوائل المؤسسات العربية،إن لم يكن الأول، المعنية بالثقافة الرقمية، والكتابة بهذه التقنية، والترويج لها، والتنظير لبنودها، واقتراح عناوين لنمط جديد من الكتابة هو غير مبتور عن الكتابة الورقية ولكنه يراكم عليه أساليب وطرقا جديدة..



والساحة الثقافية في الأردن غير مبتورة عن مثيلاتها في الوطن العربي، لا بل هي ذاتها في مجتمع الإنترنت، هذا المجتمع الافتراضي، ولهذا فأعتقد أن الفرص التي من الممكن أن يأخذها الكاتب الأردني، من ناحية تعريف، وإيصال أعماله الإبداعية، والاحتكاك مع أصوات أخرى، ستكون أيسر وأكثر جدوى عن طريق الإتحاد، خاصة وأن مؤسسة الاتحاد لديها موقعها الخاص، ومجلتها الإلكترونية، ومنتديات ثقافية، ومشاريع عديدة ترفد الكتاب، ويستطيع



أن يستفيد منها الكاتب الأردني، وتفتح أمامه القنوات للتواصل مع الآخرين في أكثر من إطار.

الميليشيا الثقافية ..

وهو إذ يعترف ضمنيا بوجودها، فانه لا يوافق على ما يتهم الكثيرون (الشلل والجماعات) الثقافية به من أنها تتحكم بالمشهد الثقافي المحلي: بصراحة أنا لا أتخذ موقفا متطرفا من تلك الجماعات والشلل، هذا إذا توفر فيها السوية والنوعية العالية في المنجز الذي تقدمه، فإذا كان شاعر مهم، وحقيقي، ومعه مجموعة من ذات النوعية، هؤلاء إذا صاروا شلة فكرية إبداعية سوف يشكلون تيارا ومدرسة في النهاية من خلال نقاشاتهم وكتاباتهم ولهذا فأنا مع الشللية والجماعة إذا كانت في هذا السياق، ولكن إذا أخذت صفة العصابة،أو ميليشيا ثقافية، بمعنى أنها تريد أن تستحوذ على كل شيء وتوزع هذه التركة على أطراف الأصدقاء هؤلاء فهنا يدخل مسار الفساد والابتذال في هذا السياق، ويصبح العمل داخل حوزة اللصوصية أكثر من عنوان الشلة الإبداعية، أو الجماعة الثقافية..ويجب محاربة مثل هؤلاء، ونبذهم من الساحة الثقافية، ولكن للأسف فالساحة الثقافية برمتها هشة، ولا تمتلك أعرافا ورؤى جماعية في هذا الاتجاه، ولذلك فهي بيئة تشجع مثل تلك الشللية الطفيلية.

بوح القرى ..

أما عن مشروعه الصحفي التوثيقي: "بوح القرى" الذي يثير إشكالية السؤال: هل نحن نعيد كتابة تاريخنا المنسي بأيدينا؟، فانه يقرر أن: تاريخنا في الأصل لم يكتب، وما أقوم بجمعه من معلومات، وما ألتقطه من قصص وحكايا وتاريخ من على ألسنة الناس هناك، أفاجأ بأنه لا توجد أي جهة أو مؤرخ قام بتسجيله، وربما ما أقوم به كنت في بداية المشروع آخذه على محمل العمل التوثيقي فقط، ولكني اكتشفت بعد فترة من هذا المشروع أنه عملية إنقاذ، وتحصيل ما تبقى من تاريخ قبل أن يندثر بشكل كامل، نعم هي محاولة إنقاذ هذا التاريخ من الاندثار أو الزوال، ولا أدعي أنني وحدي أقوم على هذا العمل لأن هناك أشخاصاً آخرين يساهمون في هذا المضمار، ولكن بشكل فردي، وبجهود متناثرة، وغير منسقة.

نعم هناك تاريخ شفوي، وتاريخ مكتوب، وقصص، وحكايات، وتسميات، ونقوش، بحاجة إلى كتابة، هناك أماكن تتغير لا بد من توثيقها، هناك خرائب تسرق، وحجارة تصادر، وآثار تباع، وكلها إن لم نوثقها ونكتبها نحن نساهم في تدمير الذاكرة، وتشويه صورة التراب الذي عليه نعيش..لهذا فأنا مقتنع بمشروعي، ولا أعتبره عملا، بل هو واجب وطني، إضافة إلى أنه يضيف الي، ويرفدني معرفيا، ويصب في مشروعي الإبداعي أيضا.

بانتظار الجديد ..

وعندما يحدثنا عن جديده، فإننا نلمس وندرك أن مشاريعه الكتابية تتعدى بُعدها القصصي والمسرحي، فيبوح صاحب "موت لا أعرف شعائره": أتابع في المطبعة الآن إصدار الجزء الأول من موسوعة القرية الأردنية بوح القرى(١)، وهو أول كتاب في الموسوعة يحتوي على ٣٠ قرية أردنية، بتفاصيلها، مع هوامش معرفية، وكشافات،وصور ملونة، هذا مشروع كتابي لهذا العام، كما أنني أنجزت كما قلت سابقا روايتي "العتبات"، وأعمل الآن على كتابة نص مسرحي، سيكون منجز خلال أشهر قادمة، أتمنى أن يكون جاهزا قبل الموسم المسرحي لهذا العام.

* كاتب من الأردن

شعر

أمطار موسميّة

أحمد الخطيب *

في تشرين الثاني
بعد غياب النرجسْ
قرأ الشاعرُ ليلاً آخرَ ما حاكتْهُ الريحُ
على أرضٍ صعدتْ من غفوتها،
وأتتْ بالظلّ على ملكوت الناس

×××

في تشرين الثاني
من يوم الجمعة
قبل ضحى الحرّاس
نحت الواحدُ منّا نحل روايتِه،
وأتى بالظلّ إلى شجر الوسواس

×××

في تشرين الثاني
للعام الألفين وخمسة
سرنا بترو أخضرَ نحو رواء الشمس،
وفي جعبتّنا شيءٌ ما يشبهُ إيقاع الأقواس

×××

في تشرين الثاني
من هذا القرن المعجون بأوجاع الطائر،
إذ يعبرُ مثل الريح على جسد المتراس
عُدْنا من وجدٍ صوفيٍّ
أكثر إيلاماً
من وجعٍ مستترٍ تحت غناء الكأس

×××

في تشرين الثاني
قال صديقي :
نأخذُ من سرب حمامات وطناً
أو نأخذُ من وجعٍ منفيٍّ في الحضرةِ
كلّ تقاليد الأعراس
ونزلنا خلف حصار الشارعِ،
قلنا لذوات لا ترعى خلف غيوم الصحراءِ،
هنا يسكنُ قلبُ الشرقِ،
ولا قلبَ لمن يسأل ناقتَهُ،
أين تخبئ مبسمها المذبوح
ونزلنا ظلين على جسدٍ مسفوح

كانت أطياف الأرض ترجرجُ طاقتها،
وتمدُّ ستاراً من غضب،
فكتمنا آخر حنجرةٍ فاض بها الأوّابون،
وقلنا للريح، أريحي
سنبلةً صعدت من جوف الجمعةِ
نحو فضاء الروح

×××

ونزلنا
وصديقي يحملُ وردته ويبوح
ووصلنا
أوّلُ من طرق الحاجةَ فينا
نبعُ الصلصال
فتحتْ نافذة الشمسِ لنا جسداً
فدخلنا
ودخلنا كالفستق بين قشور الأحوال

×××

مرّ بنا الشاهدُ،
والحافي
ورعاة النجمِ،
فقلنا
للمشهد كنْ سُكّرَ هذا التجوال

×××

وبدأنا في رسم منازلنا
تحت دبيب النملةِ،
قالت من فرط حرارتها
لا يسبقني أحدٌ للرمل،
وخدشنا، كيف خدشنا
سهمَ جراءتها بالخيل
وتركنا حارتها
والخاتمُ في إصبعها
يشهدُ أنّ غزال الكرة الأرضية،
مات على جمهرة السهل

×××

وبدأنا
لكنّ الحاجةَ في تشرين الثاني
خدشتْ قامتنا بفراغ القهوة،
إذ لا كأسَ هنا، أو كأس هناكَ
ترجرجُ
حالتنا بالهيل

×××

ولنا أن نسهمَ في تعليم الكوكب،
كيف يمرُّ على شمس حزيران،
ولا يتنهّد من عتمة ليل
كنتُ أفكّرُ في تعميد الشكل الشعريّ
برمزٍ أسطوريٍّ،
قبل دخوليَ في كهف النسيان،
ولكن قادتني قدمايَ إلى المنفى،
فوجدتُ شبيهي،
يسرقني من نفسي،
ويناد مني في الصحو،
فقلتُ: صديقي الإنسانَ
يمرّ على وتري،
ولهُ أن يعقدَ ما شاء من الليمونِ
على وتري
ولهُ أن يسألني عن آخر مملكةٍ
عبرتها الجان
وصديقي ليس يكافئ غير حفيف
الطير،
على
الشجرِ الإنسان !!

* شاعر أردني

شعر

من خطوةٍ نمضي

محمود سليمان *

مشـيْـنـا
ليس في يدنا هوىً
في يدنا الذي في القلب
.....قلنا
يا قلبُ
هل كل الذي في القلب
حشـدٌ من غبار
حريقٌ من يبـاس الروح
يا قلبُ هل كل الذي
في القلـب مــاءُ
" لم يـرد "
×××
مـشـيـنـا
إذ عودتنا الريحُ
أن نمشي
بلا أي اتجـاه
نقتفي اثر الحنينِ
ولا حنين
كأنَّ للأيام دهشتَها العنيـدة
قلبـهـا الدامي
×××
مـشـيـنـا
من بياض الحلم للدنيا
ومن ماضٍ يدق الباب
للمدن البعيدةِ
للعصافيرِ الجميلةِ
للمقاهي
" لم نـعـد "
غير أنَّ الريحَ صاعدةٌ
إلى أعلى
وأعلى القلبِ
لم تكن الثريَا
كان ما يحوي
لنا الترحال من قلق
كانت ملامحنا تئنٍ

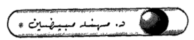
وجمرةٌ في اليد
أنقى
من بياض الحلمْ
بيني وبين البحر ما يكفي
فكم يكفي
لكي يرد البحر خطوتنا
وكم يكفي
لكي نمشي بلا طرق
والروح لم تمشي إلَى جهةٍ
إلا لكي
تمشي إلى أخرى
×××
من خطوةٍ نمضي
ومن باب الدعابة
.... نلتقي مقهىً
وطـاولـةً
وأصحاباً
ونلـعـبُ
ها قد خسرنا الجولة الأولى
فمن يا صـحـبُ
أتعبهُ هوىً في القلبِ
من يا صحـب
تطرق بابـه امرأةٌ
وتتركـه جوار النبـع

يشرب نار بهجتها
والروح لا تمشي إلى جهةٍ
إلا لكي تمشى
إلى أخـرى
×××
مشينا
ليس في يدنا هوىً
في يدنا الذي
في القلب

بـلا أدنى مواعيـدِ ..... ولا رغبة
وكان هواكَ منسيا
كأعشابٍ من الفوضى
وأحـلامٍ بلا معـنى
وأيـام بـلا أدنـى
مـواعَـيـد
ولا رغبـة
×××
وكان هواكَ منسيا
كأصداءٍ من الذكرى
....نمنتجهـا
عـلـى ورقٍ
ونرشفهـا
كما القهـوه
نجـر الليـل مـن ليـلٍ
ومن حـزنٍ
ومن بهجـةٍ
فهـل كـنـا
كموج البحـر
لا حول .... ولا قوة
وهل كنا صباحاتٍ
بـلا صبـح
بـلا شمعةً
نـرص الحزن جـنـب الحـزن
نقطف صهوة اللحظـة
أما زلـنـا صـغـيـريـن
نواجه هـذه الدنيـا
بما نهـوى
...أما زلـنـا نواجههـا
بـلا أدنى مواعـيدٍ
ولا رغبة.

* شاعر من مصر

المثقف المقاول والخدمة المدفوعة



ميز الصديق الطاهر لبيب في معرض دراسته لأنماط المثقفين العرب بين أربعة أنواع جربت واختبرت في المشهد الثقافي العربي، وجاء تشخيصه لخارطة توزيعهم في الراهن العربي من خلال مقالته المعنونة بـ "ثقافة بلا مثقفين" والتي نشرت في مجلة المستقبل العربي، العدد ٢٨٢ / ٢٠٠٢، وتجده يقول: "رأيت أن هناك أربعة أنماط من المثقفين هي الأكثر تعبيراً عن المشهد العربي" وهي:

المثقف الملحمي، وهو الذي دفعته الحركات الاجتماعية والفكرية خلال الستينيات بوجه خاص إلى صياغة مشاريع دافع عنها على أساس أن التاريخ يحتم إنجازها، وكانت مرحلته مرحلة صياغة الحتميات الداخلية، أي تلك التي كان يتصور أصحابها أن مجتمعاتهم قادرة ذاتياً على إنجازها.

والنوع الثاني، المثقف البدائلي: وأبرز ممثليه لهم ماض ملحمي، يواصلون البحث عن البدائل وعن جيوب المقاومة، وهو يبدو الآن معلقاً في الدلالة المعلقة يسعى إلى إنزالها إلى الأرض، وهذا السعي في حد ذاته يُكسب فكره معنى. والنوع الثالث المثقف التراجيدي: وهو الذي لا يزال يعتقد بعمق أنه على حق ويعلم بعمق أيضا أن حقيقته ليست الحقيقة التي يفرضها الواقع، كما يقال في وجهه، هو يعلم أن مشاريعه لم تعد ولربما لم تكن يوماً قابلة للإنجاز ومع ذلك يتمسك بها، هو نوع من مثقف المستحيل.

أما النوع الأخير فهو المثقف المقاول وهو نتاج الورشة الليبرالية الرأسمالية: إنه المثقف التجريبي في حدود الممكن والحامل الفكري التقني للفعل، في حدود ما يعتبره حتمياً، قد يحاول إكساب فكره شكل المبادرة ولكنه يعلم أن الآخرين يعلمون أن مبادرته امتثالية، لذلك قد يشعر بعدم الراحة أو بالغبن ولكن المقاولة تمر به في الاثنين، من ثقافة المبدأ إن كان منها إلى ثقافة الرهان.

وبحسب الطاهر لبيب فإن المثقف المقاول كان أول الواقفين على ركام الملحمة، وهو في ذلك، وجد نفسه في موقع المنتصر في معركة لم يشارك فيها فاستمد انتصاره من مشاهدة هزيمة الآخرين، ومع ذلك فهو اليوم ليس النموذج السائد فحسب وإنما الأكثر حضوراً وتأثيراً كذلك.

هذا التصنيف "الطاهري" قد لا يلقى قبولاً عند الكثير من المثقفين العرب، ممن ينتسبون إلى المدارس التي صنفهم بها لبيب، غير أنه تصنيف واقعي لا محالة، في ظل تزايد الإقبال على خيارات الورشة الليبرالية ومخرجاتها اليوم، وهو ما أسفر عن تبعية أخرى غير تبعية المثقف للسلطة، فقد غدا المثقف مزوقاً للسلطة وتجده يتبنى أفكارها بشكل يبدو فيه المثقف متفوقاً على ثقافة السلطة في أفكارها.

وعند النظر في تصنيف الطاهر لبيب فإننا نجد بأن المثقف المقاول اليوم الأكثر حضوراً، فهو صاحب الفرصة الأكبر في الحضور إلى جانب السياسي، وراح هذا المثقف يقدم النصائح والمبادرات الفكرية من أجل ترشيد عمل السلطة، وبناءً على هذا تصاعد خطاب الإصلاح، والشراكة والحاكمية والشفافية، في مقابل إغراق المثقف المقاول بجهد الصناعة الثقافية التي كان مأمولا منها أن تفيد السلطة وتجسر الفجوة بينها وبين قواعدها المجتمعية.

أدخل المثقف المقاول نفسه في خضم ماكينة السياسة، وكان عليه تحمل جزء من النتيجة، نتيجة الخدمة المدفوعة من قبل السلطة، وهي في كل الأحوال ليست سلبية، إذا استطاع المثقف أن يعقلن السياسي ويذهب معه إلى المناطق الرمادية ويحاولان معا البحث عن حل لمشكلات الدولة.

مع مرور الزمن سيتصاعد دور المثقف المقاول، ولكن إلى متى؟ لقد جربت الدولة العربية المعاصرة في مختلف مراحلها كل الخطابات، جربت المثقفين الدعاة الذي انتهوا معها إلى علاقة صدامية رفعت شعار "الإسلام هو الحل"، وجربوا دعاة التقدمية والعلمانية والتحرر وانتهوا إلى تقلص الأحلام الكبرى وطويت صفحة التقدمية والحرية مع تصاعد هيمنة الغرب وتردي حال الأمة، وجرب المعتدلون ممن يعتبرون اليوم أهل الوسطية والاعتدال وهؤلاء تحمست لهم الدولة العربية ولكن الحبل انقطع بين الطرفين في النهاية، وفي ظل تراجع كل هذه الأنماط تصاعد مجدداً دور داعية التقنية والأخذ المباشر من الغرب، ولكن هل يلقى هذا المثقف المصير الذي لقيه الدعاة والمعتدلون والتقدميون؟

الحال الراهن يقود إلى تصاعد مشهد الاحتياج بين الجانبين، الدولة العربية ستزداد حاجتها لمثقفين مزوقين لها ولسياساتها، والمثقفون العرب ممن هزموا أو هُمّشوا ستزداد حاجتهم لجدران استنادية من نوع ما، وربما سيطلبون تأدية الخدمات المدفوعة دون مناقشة للثمن إلا بعد اكتمال الأعمال، لكن هذا لا يعني فقدان الأمل بوجود مستقلين فاعلين ذوي قدرة على توجيه النصح أو الصراخ ولو كان في ذلك وصول إلى نهايات مأساوية.

* كاتب وباحث اردني
Mohannad94@yahoo.com

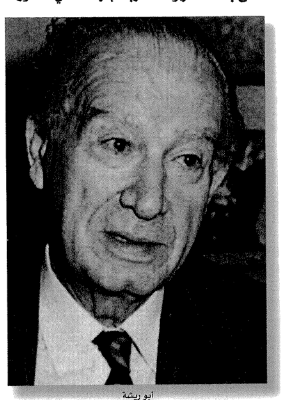
المرأة.. المعذب
قراءة جماليّة في تجربتي علي محمود طه وعمر أبوريشة

أحمد دقاق*

يغارو البحث في عوالم الشعراء بحثاً شيّقاً، تحدوه الرّغبة في اكتشاف تجارب في الوجود الشعريّ، وهي التجارب التي تقدّم كلّ ما هو إنسانيّ بامتياز. ولا سيّما إذا كان البحث في من تغنّى به الشعر وكانت ربّة إلهامه في تصوّر الشعراء، إنّه المرأة.

ويمثّل الشعر، الذي يتبدّى في بعض الملامح الرومانتيكيّة، حقلاً يضمّ تجارب جماليّة متميّزة خصوصاً في هذا المجال، الذي عالج محور المرأة بشكل جعله مرتبطاً بها من عمق التاريخ، حتّى في أصول التسمية التي ترتبط بالفروسيّة التي كانت المرأة عاملاً أساسيّاً في تكوين ملامحها، فليس من الممكن تجاهل أميرة دون كيشوت، بل لا يمكن نسيان عنترة وعبلة؛ وذلك بالطبع قبل الظهور المدرسيّ للرومانتيكيّة كطريقة فنّيّة ومذهب أدبيّ.

وقد وقع الاختيار، على دراسة الرؤيا الجماليّة حل المرأة لدى شاعرين لربما من الممكن أن يتمّ تصنيفهما بين شعراء الرومانتيكيّة العربيّة على اعتبار وجود بعض الملامح الرومانتيكية في شعرهما، إلى جانب أنهما شديدا الارتباط بالكلاسيكيّة العربية الجديدة، وهما المصريّ علي محمود طه ١٩٠٢- ١٩٤٩ والشاميّ عمر أبوريشة ١٩١٠- ١٩٩٠، وقد كانت الدراسة قراءة اعتمدت أوّلاً الموضوع في تحديداتها، من خلال مفهوم جماليّ تأسّس لدى الشاعرين حول المرأة وهو المعذّب، بمنهج يقترب من المقارنة؛ لكنّ لمّ يكن الهدف من المقارنة إبراز التأثّر والتأثير بين الشاعرين على الرغم من تقدّم الأوّل على الثاني وعدم استبعاد


أبو ريشة


علي طه

تأثّر عمر أبوريشة بعليّ محمود طه، مع وجود التشابه الذي لمحه الباحث مراراً؛ لكنّ القراءة لم تهدف إلى استخدام عقليّة السّرق القديمة، مع عدم انتقاصها طبعاً، وإنّما وضعت نصب أعينها رصف اللّوحات المتشابهة وتذوّقها جماليّاً فحسب.

المرأة.. المعذّب

المعذّب قيمة جماليّة خرجت من معطف التراجيديّ، وظهرتْ أوّل ما ظهرتْ بشكلها المستقرّ كقيمة جمالية فلسفية مهيمنة مع المذهب الرومانتيكيّ، بحيث اقترنت هذه القيمة الجماليّة به فعُرف بها وعُرفت به (١).

وفي الشعر الرومانتيكيّ غالباً ما تُقيّم المرأة جماليّاً بقيمة المعذّب ويكون الشاعر أو الذات الشاعرة هي المعذّب، وسيحاول البحث من خلال ما يأتي استجلاء تجلّيات هذه القيمة في شعر كلّ من علي محمود طه وعمر أبوريشة لأنّ سيطرة هذه القيمة في شعرهما تؤكّد من ارتباطهما معاً بمدرسة الشعر الرومانتيكيّ، وليست الدراسة تبغي أن تصنف الشاعرين أو أحدهما تصنيفاً مدرسياً، على الرغم من الخلاف الدائر نقدياً حول كل منهما من أجل التصنيف المدرسيّ لكل منهما بين الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية، إلا أن الدراسة لن تذهب إلى شيء من هذا لرفضها المبدئيّ لتصنيف الشعر في مدارس واتجاهات وفق ملامح تبدو مسبقة الصنع، الشيء الذي ترفضه طبيعة الشعر ذاته، وهذا ما أثبته هذا الفن عبر تاريخه المديد؛ على أنّ تناول الدراسة لهذه القيمة الجمالية سيكون من خلال ما يخصّ المرأة في شعرهما بصفتها المعذّب الأهمّ أو صنم المعذّب الذي عبده الشاعر أحياناً ورجمه أحياناً أخرى.

ومن خلال استقراء ملامح هذه القيمة في الشعر الذي تناولته الدراسة يمكن القول إنه كان للمعذّب فيه حضوران: حضور إيجاب وحضور سلب، أمّا الإيجاب فذلك حين يُذكر الشاعر سبب العذاب والمعاناة ويصوّره، وأمّا السّلب فحين يذكر الشّاعر الراحة والأمن والدفء وما إلى هنالك من أضداد المعذّب فالحضور السلبيّ للمعذّب يكمن في مبالغة التفاعل بهذه الأشياء بحيث يوحي بأنّ غياب أيّ شيء من ذلك سيلقي به في الجحيم.

فعلي محمود طه حين يتحدّث عمّا يحرّكه حضور المرأة في خياله منْ نعيم

الغياب يظلّ حاضراً كسبب من أسباب النظرة إلى وجود المرأة كمعذّب في وعي الشاعر

وسموّ وراحة، وما يغدقه على الطبيعة من حوله من سعادة وبهجة يمثّل بذلك للحضور السلبيّ للمعذّب، ومن ذلك حين يقول (٢):

وترفّ روحي فوق أنفاس الربى
فلعلّها نفَس الحبيب الزّائر
حتّى إذا هتفتْ بمقدمك المُنى
وأصختُ أسترعي انتباهة حائر
وجرى شعاع البدر حولك راقصاً طرباً
على المرح النضير الزاهر

فالغياب يظلّ حاضراً كسبب من أسباب النظرة إلى وجود المرأة كمعذّب في وعي الشاعر، ذلك أنّ الرومانتيكيّ يرى في الوجود الخارجيّ مصدراً للألم والعذاب، ويأمل في المرأة المنجى منه(٣):

قبلةٌ من ثغرك الباسم تمحو كلّ مابي
وتواريني عن النّاس وعن دنيا العذابِ
وتسلّي القلبَ ما جُرّع من سمّ وصابِ
قبلةٌ تمزج أنفاسك بالقلب المذابِ

لكنّ غيابها عن الحضور كما يتمثّلها يجعله في عذاب آخر ربّما يكون أشدّ لأنّه عذاب مركّب، وهذا التركيب يجعله يدمن الألم، بحيث يرضى به، ويجد فيه ملائماً لطبعه، وتغدو المرأة نتيجة لذلك معذّبةً في حضورها وغيابها، يقول في "قلبي"(٤):

وعجبتُ منكَ ومنْ إبائكَ في
أسر الجمال ورقة الحبِّ
وتلفّتَ المتكبّر الصّلف
عن ذلّة المقهور في الحربِ
يا حرّ كيف قبلتَ شرعتهُ
وقنعتَ منهُ بزاد مأسور
آثرتَ في الأغلال طلعتَهُ
ورضيتَ منه بزاد مهجور

لقد وصل به العذاب حدّ الشعور بانفصام الذات فراح يخاطب قلبه وكأنّه قطعة ليست منه، مجرداً منه شخصاً آخر يبدو كالنقيض له، أو لنقل مجرداً من نفسه ذلك الشخص الذي يلعب دور المناقض.

ومن هنا ينبغي أنْ تُدرك خصوصيّة العلاقة بين المعذّب والمعذّب كما يراها علي محمود طه، إذ يجد فيه معلّم الإبداع ومجلّي الجمال، لولاه ما كان الفنّ ولولا الفنّ لما كان أيضاً، فالعلاقة بينهما جدليّة من النوع المعقّد البسيط في آن معاً، يقول وفيه مزجٌ بين الطبيعة بوصفها الجمال البسيط والمرأة بوصفها مرآة الجمال المطلق (٥):

لوْ يعلم الزّهر سرّ عاشقه
أفرد لي من هواه بستانا
إذاً لغرّدتُ في خمائله
وصُغتُ فيه الحياة ألحانا
لكنّه شاء خلقَ مبتدع
من فنّه العبقريّ فنّانا
أراده شاعراً فدلّههُ
وسامه جفوةً وهجرانا
فليحمني الحسن زهر جنّته
وليقصني العمرَ عنه حرمانا
ما كنتُ لولاه طائراً غرداً
ولو جهلتُ الغناء ما كانا

وهكذا يستطيع المعذّب أنْ يستغني عن موضوع المعذّب/المرأة، لينطلق وفق رؤاه، كما قيل عن المجنون قديماً أنه أجاب بعد أنّ نادته ليلاه: إنّ ليلى تشغلني عن ليلى؛ في حالة تغدو أقرب إلى المازوشيّة، فيقول (٦):

يا من قتلتَ شبابي في يفاعته
ورحتَ تسخرُ من دمعي وأناتي
حرمتَ أيّاميَ الأولى مفارحها
فما نعمتُ بأوطاري ولذّاتي
فدعْ فؤاديَ محزوناً يرفّ على
ماضي لياليّ وانعمْ أنتَ بالآتي
دعني على صخرة الماضي لعلّ بها
من الصبابة والتّحنان منجاتي

بحيث يتحوّل الموضوع من رضا إلى تلذّذ، ومن عارض إلى طبع فيحصل إدمانُ الألم، بحيث لا يتصوّر وجوده من دونه٧:

فدى راحتيك فؤادٌ يلذّ
له في هواك عذابُ السّعير

ويصير يهرب من جحيم إلى جحيم يرى فيه نعيمه الأبديّ، وسجْنه الذهبيّ، ووجوده الحقيقيّ المناسب، يقول (٨):

آثرتَ لي عيش الأسير فلمْ أطقْ
صبراً وجنّ من الإسار جنوني
وأشرتَ لي نحو السماء فلم أطرْ
ورددتُ عين الطائر المسجون
ونزلتُ أستذري الظلالَ فعفّنني
حتى الغصون غدون غير غصون

فلا تستطيع الذات الشاعرة وضع نهاية لهذه الحيرة بين الرضى والسخط على هذه الحال، إلا أنها تحاول أن تجرب الحظ، كما يقال، فيجد أن العالم النقيض الذي يقع في مقابل ما هو فيه يرفضه، والرفض صادر من الطرفين من الذات الشاعرة حين رفضت الطيران بعد أن أشير لها نحو السماء، ومن العالم الآخر حين عافتها الظلال ووجدت الأغصان غير الأغصان؛ فلا تجد حلاً إلا مصدر حياتها وعذابها في آن معاً لتقول:

وأعدْ إلى أسرِ الصبابةِ هارباً
قدْ آب من سفرِ الليالي الجونِ
عافَ الحياة على نواكَ طليقةً
وأتاكَ ينشدها بعينِ سجينِ!

ويدرك الشاعر إلى جانب غياب المرأة كسبب في تعذيبه، سبباً آخر هو عدم مبالاتها به وقد ألقى عند قدميها مفاتح قيوده، وهذا ما يزيد من توقّد عذابه لكنّه في الواقع يزداد لذّة كلّما زاد الألم، فيقول (٩):

بُدّلتُ من عطفِ لديكِ ورقّةٍ
بحنينِ مهجورٍ وقسوة هاجرٍ
ونسيتَ أنتَ ومَا نسيتُ وإنّني
لأعيش بالذكرى لعلّك ذاكري

لقد بات يعيش على قوت الذكرى/ الألم، ويشفق ضمناً أنْ يمسّها شيء من ذلك هنا، ولكنّه في مكانٍ آخر يعلن ذلك صراحةً، فيقول (١٠):

برغم قلبي صحتُ لا تقدمي
وكان ما كان فلمْ تسمعي
أشفقتُ أن تشقي وأن تألمي
معي فناشدتك أنْ ترجعي

وهذا يذكر بموقف عمر أبوريشة الذي سيقف معه البحث لاحقاً، حيث يقول في نهاية موقف درامي (١١):

نسيتُ ما بي هزّتني فجاءتها
وفجّرتْ مِنْ حناني كلّ ما كمُنا

البردُ يؤذيكِ، عودي، لنْ أعودَ أنا

لكن مع فارق واضح بين الموقفين، فعلي محمود طه يصدر عن قلبه في موقفه ويلوّح بأنّ موقفه هذا من أجلها هي وإشفاقاً عليها من الشقاء والألم، أما أبوريشة فإنّ نغمة الذات في نصه تعلو بشكل واضح على الرغم من الإشفاق المزعوم، إلا أنه يختم الموقف بصرخة الأنا الواضحة: لن أعود أنا.

ولكنّ علي محمود طه في عمله الدراميّ الشعريّ "أرواح وأشباح" يقدّم نموذجاً من المرأة معذّباً أقلّ ما يمكن أنْ يوصف به أنّه ساديٌّ تماماً، يقول على لسان بليتيس (١٢)، وهي شخصية أسطورية يونانية:

أدلّه هذا الفتى بالجمالِ
وأشبعه من رقيق الغزلْ
وأورثُهُ جُنّة بالرحيقِ
وأحرمه رشفات القبَلْ
إلى أنْ تحرّق أعصابهُ
ويصرعهُ طائفٌ من خبلْ
وأحفرُ بعد الرّدى قبرهُ
هناكَ على قمّة الهاويةْ

وأيّاً ما كان شكل السادية الواعية التي يقدمها هذا النموذج، إلا أنه على المستوى الجمالي يربط المعذب بقيم جمالية إيجابية أخرى هي الجمال والرقة، وذلك طبعاً مقترن بالحرمان الذي هو مصدر الوعي جمالياً للمعذّب.

ولكنّ الشاعر بوعي منه أو بغير وعي يظهر بدور الفاعل المعذّب، ويحبّ أنْ يقوم بهذا الدّور، فما احتفاله بترجمة رسائل تلك التي أحبّتْهُ، وما محاولاته في التعبير عن دخائل شوق المرأة ومشاعرها إلاّ تلبية لهذه الرّغبة الخفيّة بهذه الطريقة أو تلك، وقصيدة "منها" شيء من هذا(١٣):

وحيدةٌ ويحي بلا راحة
ما بين موجٍ طاغيات قُواهْ
تجري بيَ الفلك كأرجوحة
حيرى بأقيانوس هذي الحَياةْ
أبحثُ عنه وسدًى ما أرى
أين حبيبي أين سارت خطاهْ؟
لم يهدني نجمٌ إليه ولمْ
يبسم ليَ الحظّ فألقى سناهْ

فبغضّ النظر عن الموقف الذي تقدمه هذه التجربة الشعرية، إلا أنها تؤكد من جهة أخرى على أنّ الحرمان معيار من أهم معايير المعذّب كقيمة جمالية.

أمّا المعذّب مع عمر أبوريشة فيتميّز بقيمة جماليّة صوفيّة في الوقت نفسه، وذلكَ ملموسٌ في عمقِ معاناته التي تمتدّ في إطار الطموح إلى التوحّد من الذات/ الشاعر، إلى الآخر/المرأة، إلى الكون الأعلى، ويظهر هذا الطموح للتوحّد في علاقة لصيقة بالمعذّب خلاصتها وغايتها الفناء والاحتراق الصوفيّ لكنه من نوع آخر، يقول (١٤) :

ما بعدكِ يا افقي إنّي
منطلقٌ مشبوب الهمّةْ
ويحي ما لي أنهار وما
لطافي يستنزف حلمهْ
ما لي أهوي وأحسّ الغيمةَ
تقذف بي إثر الغيمةْ
لأظنّ جناحي محترقٌ
محترقٌ.. من لمسة نجمةْ

ولقائل أن يقول أين الأنثى في هذا؟ كيف هذا ورائحتها تفوح ما بين الغيوم التي تتقاذف ذلك الذي هوى من العلاء، بعد أن هوى من تلك النجمة/المرأة العليا، بعد ملامسة أحرقت طرف الجناح فحسْب من لمسة تبدو أقلّ من الومضة، وراحت تهوي فتتلقفها غيمة/امرأة في إثر غيمة ومن شأن الغيوم أنها لا تطيق حمل ما هو أكثر من الحياة الكامنة في الماء؛ فهل الذات الشاعرة هي تلك الفراشة التي تطمح إلى تحقيق الذات عبر الفناء في النار؟ لكن المفاجئ أن ذات أبوريشة مختلفة تماماً، فعلى الرغم من النغمة الصوفية الهادئة، إلا أنها تأبى الفناء، رغم اللذة الجمالية الواضحة في الاحتراق الناتج عن تلك اللمسة، فتفضل التهاوي والتردي على إلغاء الذات وفنائها.

ومع هذا الحضور الصّوفيّ للمعذّب في شعر أبوريشة، فإنّ له أيضاً حضورين إيجابيّاً وسلبيّاً، ومن الحضور السلبيّ قوله عن المرأة (١٥):

يوم أسقى من راحة الوحي خمري
وأصوغ الحياة شعراً نديّا
وأرى توبة الزّمان بعينيك
فأنسى ما قدْ أساء إليّا
لست أنت التي أضمّك بل دنيا
فتونٍ وعالماً علويّا

فما الذي يحدث يا ترى إذا غاب وجودها عنه بهذا الشكل؟ فهي راحة الوحي التي تمتدّ إليه بخمر الوجود، وملهمة الفن، وسلوى الحياة، بل إنها تلخّص لديه كل الوجود الأعلى والأدنى حالما يضمها بين ذراعيه.

إنّه يدرك أنّ المرأة لهذا أحد أسباب كونه المعذّب، الذي لا يخرج من عالم العذاب، فيقول (١٦) :

هي والدنيا وما بينهما
غُصصي الحرّى وأهوائي العنيدةْ
رحلةٌ للشوق لم أبلغْ بها
ما أرتني منْ فراديسَ بعيدةْ
طال دربي وانتهى زادي لهُ
ومضى عمري على ظهر قصيدةْ

فحضور المرأة بحدّ ذاته معذّب للشاعر، وغيابها أيضاً معذّب بل سببٌ من أسباب إدمانه للعذاب، فيروح على الألم ويغدو على الألم، ويحلم بالألم ويستيقظ على الألم، يقول في "حرمان"(١٧):

ليلى! أنا وحدي أقلّب في الربى
طرفاً يروح به الجمال ويرجعُ
أسهو على ذكراكِ حتى أنثني

متطلّعاً، لهفي لمن أتطلّعُ
بيني وبينك عالمٌ لمْ يُدنه
شوقٌ ولم يبلغْ حماه تضرّعُ
أقتات بعدك بالخيال وقلّما
دفق الظلامُ وما احتوانا مضجعُ
ليلى! يكاد هواك يجرح زهوتي
فتفيض بالألم الدفين الأدمعُ!

ولعلّ ما هو أشدّ من ذلك وقعاً، التجاهل واللامبالاة اللّذان يلقاهما منها، خصوصاً بعد أيّام من الهوى والحبّ خلتْ، فتتفجّر روحهُ ألماً، إنّه لا يريد منها أكثر منْ بسمة تعيد شيئاً من النعمى لروحه التي عشّش فيها الألم، وزادها عذاباً موقفها السلبيّ اليوم، يقول في "ولا بسمة"(١٨):

أنكرتني؟ وما زال عبق الهوى
أهكذا ينحلّ ما بيننا
مررت بي اليوم ولا بسمةٌ
ووهجُهُ في ثغريَ الدّامي
وتنتهي نعماء أيّامي؟؟
منك لطهري أو لآثامي

وهذا ما يدفع بالشاعر إلى إدمان الألم والرضا به، بل ينقلب ذلك إلى تلذّذ بالألم، فهذا طبعه الذي أصبح يألفه وراح يرفض الإشفاق، مع أنّ العذاب ذهب بكبريائه التي كانت أثمن ما يملك وأهمّ ما يميّز شخصه، لكنّه مع ذلك يتمسّك بهذا القيد الذي يجد فيه تحقيق وجوده كما يريد، فيقول في "لن أرمي به"(١٩):

لمْ أزلْ أسحب قيدي متعباً
أنا أقبلتُ عليه راضياً
فانطوى في غيهب النسيان ذكري
ما تبقّى غير هذا القيد لي
إنّه عمري فلنْ أرمي به
وجراحي لم تزلْ تشتم قيدي
بعدما غُيّبتُ في عينيك رشدي
وانتهى في ذلّة الغفران حقدي
في بقايا اللّيل منْ همٍّ وسُهد
لا أطيقُ السيرَ في الوحشة وحدي

وعند هذا يكون مولد الفنّ، حيث يتحوّل التّلذّذ جمالياً إلى تغنٍّ بالألم والعذاب، ويتحوّل من أنين معذّب إلى نغمات ذات شاعرة، يقول (٢٠):

لا تسأليني ما ترجوه أغنيتي
بعض الطيور تغنّي وهي تحتضرُ

لكنّ كبر ذاته وسموّها يدفعه إلى أنْ لا يظهر خارجيّاً على الأقلّ بمظهر الشقيّ المنكود، وليس هذا سلوّاً منه أبداً، بل على العكس تماماً، لأنّ هذه الحالة كثيراً ما تخلق الانفصال بين الظاهر والباطن، وهنا تتعمّق المعاناة الجماليّة التي تقدّمها التجربة الشعريّة غناءً كما هي رؤيا أبوريشة، فيقول كاشفاً "سرّ السّراب"(٢١):

لا تحسبيني سالياً إنْ تلمحي
إنْ تهتكي سرّ السراب وجدته
في ناظري هذا الذهول المبهَما
حُلُم الرّمال الهاجعات على الظما

ويظلّ عذابها يهاجمه في أكثر اللّحظات سروراً، فما يكاد يغفل عنه للحظات حتّى يباغته، فيوغل في روحه ويقطع عليه أنفاسه ويزيد من صداه بعد أنْ عرضتْ له شربة ماء يروي بها شيئاً من ظمأ استبدّ بروحه، فتمنعه بحضورها الغائب من ذلك، يقول في "الطيف" وقد طالعه طيفها وهو يخاصر فتاةً في المرقص(٢٢):

على شفتينا ثار طيفكِ وارتمى
وتسألني مابي.. فأخنقُ زفرتي
وأرجع عنها حاملاً منكِ وحشتي
حنانك أبقي لي بقيّة سلوة
فأبعدَ وهجَ الشوقِ والعطرَ عنهما
وأرنو إليها موجعاً متبسّما
وفي خافقي جوعٌ وفي مقلتي ظما
ألوكُ بها الشهد الذي كان علقما

لقد تحوّل العلقم شهداً في هذا الظرف الشاعريّ، وتحوّل العذاب حلاوةً يحملها في دمه، هي حلاوة الوفاء على الجفاء والبعد.

وأحياناً تشتعل فيه شعلة الرّفض لهذا العذاب لكنّه يجد نفسه موجوداً فيه وبه، لا يستطيع حياة من غيره، فيأبى إلا أنْ يبقى فيه، محاولاً أن يطفئ هذه الشمعة بدموع عينيه، ولكن هيهات، إذ يبدو أنّ الدموع تزيد من اشتعالها، يقول في "هيكلي"(٢٣):

هو ذا هيكلي فماذا حباني
تعبتْ فيه ذكرياتي فنامتْ
فتلمّستُ في دجاهُ مكاني
بعد طول السرى، ماذا رأيتُ؟
وإذا شاء هزّها لأبيتُ
ثمّ أشعلتُ شمعتي وبكيتُ

ومرّةً أخرى يثور به هذا الإحساس، فيغدو إليها وفي دمه شعلةٌ تريد أن تنهي حياتها، شعريّاً، علّه ينهي بذلك هذه السيرة من العذاب والألم الذي عاناه من أجلها، لكنّه يجد في النهاية أنّها أولى بحياتها منه، وهو أولى بما قدّر له من هذه الحياة، فيقول وقد حمل بيده ما ينهي حياتها وألمه (٢٤):

ما لكفيّ ترجفان؟ وما للدّمع
انهضي انهضي فلستُ أطيقُ
أنت أولى بالعيش منّي فسيري
يهمي بالرغم من مقلتيّا
الحسن تذوي أزهاره في يديّا
واتركيني أطوي الحياة شقيّا

وفي موقف شعريّ آخر تغريه أنثى، لا يهمّ ما تكون أو من تكون، بكلّ مغريات الدنيا من مال وجاه ومتعة و... لكنّه يأبى كلّ ذلك ويفضّل مأذا؟ يفضّل عذابه وألمه، بل ينعم به أكثر من كلّ ما عرضت عليه، فيقول (٢٥):

وطلعت من حجب الغيوب وقلت لي
أنا فيض آلام ووحيُ ضلالة
أقتات بالجرح السخيّ واشتهي
أتحبّني أتحبّني ياشاعري؟
وسراب أحلام وقبرُ ضمائر
لو قبّلتْ شفتّاي مدية ناحري

فهل يبدو هذا أقرب إلى المازوشية؟ يصعب الفصل في هذه القضية، خصوصاً لاعتبار مهم هو اختلاف العلائق الثقافية والحضارية بين ما أنتج هذا المفهوم، وبين ما أنتج هذا العمل الفني؛ إذ إن الحكم بهذا يبدو أقرب إلى ما يمكن أن يسمى بخلط الأوراق المتباينة. بين ثقافة ترى في مثل هذا التعذيب للذات نتيجة لخلل نفسيّ مرضيّ صادر بالضرورة عن الحضارة التي أنتجتها، وثقافة ترى في هذا تسامياً بالذات في مراقي السمو إلى الكمال.

وعلى الرغم من ذلك يقدّم أبوريشة المرأة واعية لكونها الطرف الفاعل في علاقة المعذّب، في نموذجين تظهر فيهما كالنادمة على ما كان منها، الراغبة في التكفير عنه، يقول في "حوّاء"(٢٦):

غاب ولن يرجع يا ليتني
يا ليتني أطبقتُ أجفانَهُ
أشعر بالوحشة من بعده
كمْ مرّ بي والشّوق يزري بهِ
ما لي إذا ما زارني طيفُهُ
ليسَ سواهُ بين أترابه
أعطيتُه بعض أماني الحياةْ
قبل الرّدى بالقبلة المشتهاةْ
ولم يكنْ لي فيه منْ أمنياتْ
ولم يجدْ منّي إليه التفاتْ
أمسح عن أجفانيَ الدّامعاتْ
كان يرى أنّيَ أحلى فتاةْ

وفي هذه الحالة يأبى كبره أن يعود إليها شعرياً، فيغيّب الموت الشخصيّة بشكل يمنعها من العودة؛ أما في النموذج الثاني فإنّه يعلنها "عودي لوحدكِ لنْ أعود أنا"، فيقول (٢٧):

قالتْ: مللتُكَ إذهب لستُ نادمةً
سقيتكَ المرّ منْ كأسي شفيتُ بها
على فراقكَ إنّ الحبّ ليس لنا

حقدي عليكَ وما لي عن شقاكَ غنى

لكنّ عمر أبوريشة على وعي منه، بخلاف علي محمود طه، يتحوّل إلى معذّب فاعل للمرأة في حالتين مؤثّرتين، الأولى حين يزورها وقد ألمّ بها المرض، فيأتي ليزورها ليس من أجل الحبّ بل عزاءً لجمالها الذي يذويه المرض، كما يزعم، فيقول (٢٨):

بالأمس إنْ جئتُ أبدي ما أكابدهُ
وما رثيت لدمعٍ كنتُ أذرفهُ
واليوم جئتك لا صبّاً ولا كلفاً
لويت جيدكِ عمّا جئتُ أبديهِ
ولا عطفت على جرحٍ أعانيهِ
بلْ للجمالِ الذي يذوي أعزّيهِ

وفي حال أخرى يأتيها وقد دعاها داعي الموت، فيدخل عليها فتحوّل إليه أنظارها الجامدة وكأنّها، كما بدا له أن يقدّمها شعرياً، تعلن توبتها عمّا أساءت إليه، لكنّه قابل ذلك بأنه لمْ ينطق بكلمة حنان، يقول في "حاقد"(٢٩):

قطعتُ أيّام الصبا كلّها
وسرتُ في الدنيا وأطيافها
وزرتها أمس فقد قيل لي:
ألفيتها تلفظ أنفاسها
وحوّلتْ صوبيَ طرفيهما
خانتني الجرأة لمْ تختلجْ
على هواها داميَ العنفوانْ
أنّي تلقّتْ قواص دوانْ
موجعةٌ أخنى عليها الزمانْ
ومقلتاها في المدى تسبحانْ
كأنّما بالصّمت يستغفرانْ
على شفاهي همسةٌ منْ حنانْ

وكلا الموقفين شديد الحساسية موغل ظاهراً في برودة الشاعر، على الأقل شعريّاً، وعلوّ نبرة الأنا المرتفعة التي تحكم شخص الشاعر قبل شعره، والتي هي السبب في هذا البرود على ما يبدو، ويبدو أن الشاعر افتعل هذا البرود في شعره بشكل متقن كما افتعله في ذلك الموقف، إذ لا تستطيع كلمة مثل خانتني أو مثل دامي العنفوان إلا أن تظهر إلى عالم الكشف عبر ثنايا التمويه الذي يحاول به الشاعر أن يرضي من خلاله ربما شيئاً مما تبقى من ذاته كما يوحي لنا.

على أنّ عمر أبوريشة أو الشاعر فيه، يبقى ثاوياً في نعيم هذا الجحيم، سادراً في دربه مدى حياته، يبحث في الذهول عن الصحو/كشف السرّ، رغم أنّه كان مدركاً أنّ النقص فيه عن بلوغ مقام حبّ الأنثى، وغيابها عنه هو السببُ فيما هو فيه، لكنّ هذه الحال تروق له وتجعله يعي لوجوده معنًى، فيقول (٣٠):

ولم أزلْ في ذهولي
ولمْ أكنْ لكِ كفْءً
وغبت لم تتركي لي
لمْ أدرِ كيف تصدّى
لكنّهُ كان أشهى
أبغي لسرِّك حلاّ
ولا لحبّك أهلا
منَ القليلِ الأقلاّ
ليَ النّعيمُ وولّى
منْ أنْ يدومَ وأحلى

المعذّب والسامي

يظهر من خلال معظم ما وقف البحث عنده من مواقف عمر أبوريشة الجمالية أن قيمة المعذّب لديه كقيمة جمالية متمايزة عن ما هي عليه عند علي محمود طه، فنغمة الجليل، أو إذا ما أردنا التحديد بدقة أكثر، نغمة السامي، التي هي القيمة الجمالية المهيمنة في شعر عمر أبوريشة، "لقد تصدّر السموّ شعوراً وقيمة ومفهوماً لائحة القيم الجمالية، في شعر أبي ريشة، بحيث يصحّ التوكيد أن منظومة القيم الإيجابية، في هذا الشعر، لا يمكن دراستها من دون مفهوم السامي"(٣١)، وهذه القيمة المهيمنة بدورها واضحة الاختلاط بقيمة المعذّب، وهذا برأي البحث سرّ النغم الصوفيّ الذي يشوب شعر عمر أبوريشة عموماً، لارتباط كل من الجلال والمعذّب في الوعي الجماليّ العربيّ-الإسلامي، من حيث علاقتهما بالذات الإلهية، أكثر من ارتباط الجمال بالمعذّب في ذلك الوعي. وذلك أساساً لأن قيمة الجلال قائمة جمالياً على القهر والغلبة.

ويبدو أن هذه الثيمة الجمالية، إن صحّ التعبير، تطبع شعر عمر أبوريشة بشكل عام، يقول في إفرست (٣٢):

إليك غير الظنّ لا يرتقي
لأنت مجلى الأرض في شوقها
غازلها نجمٌ غويّ السنا
فانتفضت تهتف يا خصرهُ
فكنت منها اليدَ ممتدةً
يا عاصب الغيم على المفرقِ
إلى البعيد المترف الشيّقِ
وهزّها من خدرها الضيّقِ
قرّبْ، ويا وجدي به طوّقِ
ولم تزلْ ممتدةً يا شقي!

تتداخل في هذا المشهد التشكيليّ عناصر عدّة، تبدأ من جماليّة التشكيل وتغوص في أبعاده التي تتألف من المرأة، إذ يبدأ نصه بعنوان ثانويّ "شوق المرأة الأرض"، ثمّ هذا التداخل الجماليّ الذي أشار إليه البحث، بين ما هو جليل وسام وما هو معذّب، لكنّ الجليل هنا أو السموّ يختلط فيه ما هو طبيعيّ بما هو إنسانيّ، وعند هذه النقطة يختلط بما هو ميتافيزيقيّ أيضاً وهذا الاختلاط الميتافيزيقيّ ناتج عن الدمج الجماليّ الذي أشير إليه سابقاً حسب رؤيا البحث؛ فالجليل الطبيعيّ واضح في الجبل الذي يكاد لا يتناهى في الطول فيعصب الغيم على المفرق، وهي صورة تشكيلية بالدرجة الأولى تستحضر صورة بصريّة جليلة، كما تنبغي الإشارة إلى أنها تستحضر موقفاً ثقافياً آخر جليلاً أيضاً هو صورة الجبل عند ابن خفاجة من شعراء التراث الأندلسيّ حين يقول:

وأرعن طمّاح الذؤابة باذخ
يطاول أعنان السماء بغاربِ
وقور على ظهر الفلاة كأنّه
طوال الليالي مفكر في العواقبِ
يلوث عليه الغيمُ سودَ عمائم
لها من وميض البرق حمر الذوائبِ
أصخت إليه وهو أخرس صامتٌ
فحدّثني ليل السّرى بالعجائبِ

إذن فالجلال ينسرب إلى الموقف من طرفين: تراثيٌّ ثقافيّ وجماليّ تشكيليّ، ويتنامى هذا كلّه باستحضار صورة الأرض في الفلك بعظمها، ثمّ يأتي النجم الذي كثر استخدامه كرمز من رموز السموّ في العديد من النماذج الأدبية، فهو مغرقٌ في البعد الذي يضفي عليه صفة الجلال لكنّ ما يخفّف من وطأة هذا الجلال ويحوّله إلى سموّ هو اللطف الطبيعيّ الذي يتميّز به النجم فيما إذا

يبقى عمر أبو ريشة، أو الشاعر فيه، ثاوياً في نعيم هذا الجحيم، سادراً في دربه مدى حياته

قورن مثلاً بالشمس؛ ثمّ تأتي المزاوجة بين هذه العناصر جميعاً فنياً وجمالياً، ليصوغ منها صورة تشكيلية متحرّكة ذات بنية عميقة، تؤنسن ما هو طبيعيّ بطريقة جماليّة متميّزة. فهنا تقترب من الذهن أعمال فنّيّة أخرى لعمر أبوريشة تستطيع أن تقدّم نماذج متنوّعة لهذه الظاهرة التي يزعم البحث أنها تقارب التجربة الجماليّة لهذا الشاعر، بشكل تستطيع من خلاله أن تقدّم تفسيراً للرؤيا الجماليّة التي تسود شعره بشكل عام. ومن هذه النماذج: رائعته (معبد كاجوراو) التي كانت المرأة أيضاً ثيمة طاغية فيها، ولا سيّما ثيمة الجسد والمقاربة المتميّزة بحقّ لأبوريشة في هذا المجال، إلى جانب النزوع التشكيليّ الواضح فيها. وإسقاط هذه الصورة على المرأة/الأرض، من خلال العنوان الثانويّ الذي سجّله أبوريشة، حيث يبدو فيها ذلك المزج الذي أشار إليه البحث فيما بين السامي والجليل والمعذّب، لكنّ علاقة المعذّب هنا علاقة يغدو فيها الطرفان موضوعاً للتعذيب، حيث المرأة/الأرض ذات اليد الممتدة، والسامي/الجبل المتطاول الذي ينعته في نهاية النص بـ "شقيّ". هذا المزج بين تينك القيمتين الجماليّتين الذي يزعم البحث أنّه أكثر ما يسهم في إضفاء ملامح صوفيّة على تجربة أبوريشة الجماليّة، وهي بحقّ تجربة متميّزة لا تغادر حدود الجماليّ والفنّيّ. جاء ذلك انطلاقاً من الوعي الجماليّ العربيّ-الإسلاميّ الذي يقتضي أنّ ارتباط هاتين القيمتين، الجليل أو السّامي والمعذّب يشكّل إحالة ثقافيّة-جماليّة إلى التجربة الصوفيّة.

الأثر الصوفي في شعر أبو ريشة ليس مردّه إلى موقف أيديولوجي بقدر ما هو تجربة جمالية بامتياز

توظّف هذه الصورة طبعاً في إطار جماليّ من أجل صياغة موقف جماليّ لربما يعيه الشاعر.

وإذا ما كان للبحث أن يحدد ذلك أكثر، فإنّ هذا الأثر الصوفيّ في شعر عمر أبوريشة ليس مردّه إلى موقف أيديولوجيّ، كما يتحدث البعض عن نشأته في أحضان طريقة صوفية، بقدر ما هو تجربة جمالية بامتياز في التعامل مع قيم ومواقف جمالية في الدرجة الأولى يمكن أن توصف بأنها ذات امتداد ثقافيّ لا يبلغ حدّ الأيديولوجيا وحدّتها، وإنما كانت مقارنته مع علي محمود طه سبيلاً لإظهار هذا أيضاً، لخلوّ ما قدّمه عن ذلك، رغم الرؤيا الفنّيّة التي تكاد تتشابه في شيء من الملامح إلى حدٍّ ما.

خاتمة

ربّما استطاعت هذه الدراسة أن تستطلع جانباً من جوانب التجربة الشعريّة العربيّة، في مرحلة قد يخيّل للبعض أن تصنيفها ككلاسكيّة، هو تصنيف لا يخلو -إذا ما بقينا في إطار اللفظ- من ظلم لهذه التجارب، التي حاولت واستطاعت أن تقدّم تجارب قد تبلغ حدّ الفرادة مع عمر أبوريشة مثلاً، ولا يبعد عنه شأواً الشاعر المصريّ علي محمود طه. لكنّ سعي البحث إلى تقديم نفسه من خلال عقد هذه المقارنة بين هذين الشاعرين، ساعد على توضيح أكبر لأبعاد الرؤيا الجمالية التي تتميّز بها تجربة عمر أبوريشة عن سواه من شعراء هذه الفترة.

وربما نجح البحث في ملامسة هذه الرؤيا بشكل مختلف قليلاً حين عمد إلى الربط بين قيمتين جماليّتين في شعر أبوريشة ما كان لإحداهما أن تتوضّح إلا من خلال الأخرى. ومن خلال هاتين القيمتين نستطيع أن نقول: إن الملامح الرومانتيكيّة استطاعت أن تتسرّب إلى هاتين التجربتين الشعريتين عن طريق قيمة المعذّب الجماليّة. لكنّ هذه الملامح كانت أكثر بروزاً وتميّزاً في تجربة عمر أبوريشة الشعريّة لأنّه شاب بها قيمة جماليّة أخرى، هي الملمح الأساسيّ في شعره وهي قيمة السامي. بحيث غدت تجربته الشعريّة تجربة فريدة بامتياز.



* اكاديمي من سورية

الهوامش

1-ينظر: الدكتور سعد الدين كليب، البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧. ص:٢٠٦.
2-ديوان علي محمود طه، دار العودة، بيروت، ١٩٩٩. ص: ٩٩.
3-نفسه: ٢٧.
4-نفسه: ٣٨-٣٩.
5-نفسه: ٨٧.
6-نفسه: ٧٩.
7-نفسه: ٣١٣.
8-نفسه: ٢٣.
9-نفسه: ٩٩.
10-نفسه: ٣٠٧.
11-ديوان عمر أبوريشة، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨. ص:٢٠٤.
12-ديوان علي محمود طه:٢١٦.
13-نفسه: ٣٠٣.
14-ديوان عمر أبوريشة: ١٨٢-١٨٣.
15-نفسه: ٣٦٠-٣٦٣.
16-نفسه: ٢٠١.
17-نفسه:٣٨٣-٣٨٤.
18-نفسه: ٣٥٦-٣٥٧.
19-نفسه: ٢٣١-٢٣٣.
20-نفسه: ٢٢٧.
21-نفسه: ٣١٩.
22-نفسه: ٢٥٠-٢٥١.
23-نفسه: ١٨٩.
24-نفسه: ٣٥١.
25-نفسه: ٣٨.
26-نفسه: ٢٠٩-٢١٠.
27-نفسه: ٢٠٢.
28-نفسه: ٣٨٦.
29-نفسه: ٦٢٦-٦٢٧.
30-نفسه: ٢٥٥-٢٥٧.
31-الدكتور سعد الدين كليب، التجربة الجمالية في شعر أبي ريشة، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة العلوم الإنسانية، ٢٠٠٤.
32-ديوان عمر أبوريشة: ١٣١.

الخطاب التنويري والريادة الروائية في رواية حسيب كيالي (مكاتيب الغرام)

نبيل سليمان*

أسرع حسيب كيالي إلى الرواية إثر مجموعتيه القصصيتين (مع الناس ـ ١٩٥٣) و(أخبار من البلد ـ ١٩٥٥). وقد جاءت رواية كيالي الأولى (مكاتيب الغرام) عام ١٩٥٦(١)، في سياق الولادة الثانية للرواية العربية، مما بشر به ابراهيم المازني، وتعزز مع نجيب محفوظ بعد ما غادر بدايته في الرواية التاريخية، بالتزامن مع بواكير عبد الرحمن الشرقاوي وسهيل إدريس وحنا مينة ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس.

وقد يكون من المفيد أن يشار هنا إلى المساهمة السورية في الولادة الأولى للرواية العربية في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وذلك على يد فرنسيس مراش ونعمان القساطلي وعبد المسيح أنطاكي وشكري العسلي.. وهي المساهمة التي تضافرت مع المساهمات المصرية والعراقية واللبنانية، بخاصة.

بانتظار الولادة الثانية بعد عقود، جاءت في سورية تجربة معروف الأرناؤوط في الرواية التاريخية. إلا أن البشارة جاءت مع روايات شكيب الجابري (نهم ـ ١٩٣٧) و(قدر يلهو ـ ١٩٣٩) و(قوس قزح ـ ١٩٤٦). على أن هذه البشارة لم تتعزز بما تلا من روايات خير الدين الأيوبي أو وداد سكاكيني، فطال الانتظار حتى جاءت باكورة حنا مينة عام ١٩٥٤ وباكورة حسيب كيالي عام ١٩٥٦.

والأمر كذلك، لم تنهض هذه الباكورة أو تلك على أساس روائي عربي مكين. والعكس صحيح فيما يتعلق بالأساس الثقافي الذي تتلامع فيه بصدد تجربة حسيب كيالي بخاصة الآداب والفنون الفكرية الأوروبية، فضلاً عن الأساس التراثي العربي، وستجلو كل ذلك رواية (مكاتيب الغرام) كما تجلوها تجربة حسيب كيالي الإبداعية بعامة.

يتصدر رواية (مكاتيب الغرام) قول الكاتب: «أنا واثق من أن الظلمة التي تتخبط فيها بطلة هذه الرواية حال طارئة ستخرج منها بناتنا حتى نشفي كلنا من آثار القرون، وننطلق جميعاً في طريق مضيئة ترنّ فيها الضحكات صافية، ولعل هذا ما أغراني بكتابتها».

يعلن هذا التصدير توخي الكاتب للموعظة والعبرة، في بؤرة تحرر المرأة كرافعة للتحرر الاجتماعي. ولئن كان الكاتب يوجز في التصدير (رسالة الرواية) فهذه الرسالة تتأسس في الخطاب النهضوي (يساره بخاصة) وفيما كان منتصف القرن العشرين يتفجّر به في سورية على يد الجيل الشاب الذي ينتمي إليه حسيب كيالي، مع شوقي بغدادي وحنا مينة وسعيد حورانية وعبد المعين الملوحي ومواهب كيالي، وسواهم ممن يحفّ بهم من سبقوهم للتو ومن واكبوهم أيضاً، مثل نزار قباني وعبد السلام العجيلي وعلي الجندي.. وفيما يتعلق بحسيب كيالي، ينبغي الالتفاف إلى أنه أوكل سرد (مكاتيب الغرام) إلى المرأة، تعبيراً عن الطموح إلى الأنوثة التي تسرد بلغتها وترى العالم بعينيها، مغالبة ما تأسست عليه من سرد ولغة ورؤية الذكورة. وهذا ما تنهض به دلال بنت الدكتور حسين التي تسير الرواية بحسب ذاكرتها واستذكاراتها منذ الطفولة في بيروت إلى ما تلا في دمشق. والزمن بالتالي يتصاعد في استقامة، ولا تفتأ الرواية تطويه وتفرده بمثل هذه العبارات: (ولما كبرنا ـ وأخذت الأيام تكر ـ ومع مر الأشهر ـ وفيما بعد ـ ومرت أربع سنوات...) ومن النادر أن يعتور ذلك ارتجاع (في تلك الأيام القصيرة) أو استباق (وفيما بعد ـ فيما أعقب من أيام ـ هذه فكرة جاءتني فيما بعد..).

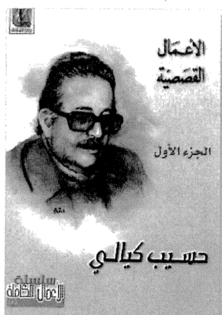
إنها سيرة دلال التي تتعشق بسيرة أسرتها وسير زميلاتها وعشاقها، بما ينطوي عليه ذلك من السيرة المجتمعية والثقافية في مطلع خمسينيات القرن العشرين، فزمن الرواية قريب حد الموازاة لزمن كتابتها، أي إنها بمثابة شهادة على الراهن السوري في منعطف الانقلابات العسكرية بعد الاستقلال. وتتلاطم في هذه الشهادة عشرات الشخصيات التي يبدو جلّها أساسياً، ليس لأن فعله الروائي كبير، بل، قبل ذلك وبعده، لما أبدع حسيب كيالي من تصوير الشخصيات، لا فرق بين طفل وعجوز ولا بين شخصية عابرة وأخرى محورية.

تلك هي دلال في طفولتها البيروتية، ومعها الجار الصغير فؤاد. وبالأحرى: تلك هي حكاية العاشقين الصغيرين ـ والطفلة تسأل أباها: "بابا شو الحب؟" ـ والتي سيفصمها إصرار الأب على الانتقال بأسرته إلى دمشق، حيث تبدأ العاشقة كتابة الرسائل الغرامية المتأججة إلى فؤاد، كما تكتب ما تتخيل من رسائل فؤاد الجوابية. وحين تلقت نبأ موته غادرتها البهجة وصارت تكتب (رسائل منتحبة). وستتضافر هذه

الإشارة إلى الرسائل (المكاتيب) مع إشارتين تاليتين، ليرتسم عنوان الرواية. وأولى هاتين الإشارتين تأتي فيما كتبت دلال المراهقة من مكاتيب لفريد الناقدي في العطلة الصيفية التي باعدت بينهما، حتى ضبط شقيقها رسالة (مكتوباً) فضربها. أما الإشارة الثانية فتأتي بعد سفر فريد إلى باريس، وانتظار العاشقة للمكاتيب التي لن يرسلها العاشق. وقد انطوت الرواية أيضاً على الإشارات التي ترسم عنوان رواية حسيب كيالي التالية (أجراس البنفسج الصغيرة). ففي المكتوب الأول الذي كتبه فريد لدلال مقطوعة شعرية تتحدث عن "غرام البنفسج بنسمة الصباح وقبلات الندى". ولفارس الأحلام الذي تحلم به دلال "الصوت المتكسر الذي يذكر بأجراس البنفسج الصغيرة".

في أسرة دلال تتميز شخصية الأم التي قاومت الانتقال من بيروت وخاطبت زوجها: "بدك تاخدني إلى الشام بلد الملايات واللصوص والحر والموت". وكانت الأم تخرج ليلاً متبرجة، ولها مشيتها الخليعة، وتدخن في نهم... وبكل ذلك هي نقيض الأب الذي يغضّ عنها النظر. وسيكون لكل ذلك أثره البليغ في نشأة دلال وشقيقيها. فزين العابدين الذي ضربها غارق في قراءة الروايات الغرامية وفي كتبه ذات النساء غير المتسترات. وسوف يخفق في الدراسة، ويبني علاقة مع امرأة كانت (تصاحب) الإنكليز والاستراليين أيام الحرب . أي قرابة ١٩٤١ . والأم لا تعترض على العلاقة، رغم قلقها على السمعة، ومن احتمال زواج ابنها بعاهرة..

تتميز شخصية دلال منذ الطفولة بالتطرف والطموح المغللين بنرجسية لن تفتأ تضاعفها الحياة المدرسية والعاطفية والثقافية والعلمية. لقد التهمت بعد فحص السرتفيكا (نهاية المرحلة الابتدائية) كل ما كتبه يوسف السباعي وسهيل إدريس وروايات الجيب.. وسوف يفيض الاستذكار إلى روايات إحسان عبد القدوس والمنفلوطي وبكاء القارئة لأحزان الفارس دوغريو وحبيبته كانون، ولتنهدات فرتر وستيفن والمجنون وليلى وروميو وجولييت وسواهم من عشاق ما كانت دلال تقرأ. ومنذ بداية مراهقتها كانت هذه التي رسمت فتى أحلامها ورجل مستقبلها على غرار ما رسم

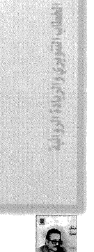


معلمها يوسف السباعي من فتى قصته (الأماني الفانية)، كانت مولعة بالموسيقى الكلاسيكية (تعشق شوبان الذي يتعصب والدها له) وتتلقى دروس البيانو عند الأخت إيفلين في مدرسة الفرنسيسكان. وسيظهر أثر ذلك فيما تكتب دلال من قصص غرامية تقرأها على صديقاتها. وها هو ما كتبه لصديقتها نعمة كي توقع هذه بأستاذها فريد "أشبه بالسمفونية، تبدأ من الحضيض ثم لا تلبث أن تتراقص على الذرى حيث لا حدود ولا سدود".

لدلال في المدرسة معلمتها السمراء الشابة التي ترعى تميزها، وكذلك مدرس اللغة العربية الشاب المتحرر الذي سمى تلميذته بالمتصوفة الصغيرة. وبالسخرية التي تميزت بها كتابة حسيب كيالي الإبداعية وغيرالإبداعية، ترسم رواية (مكاتيب الغرام) مدرس التاريخ "الكهل المعروف، ذو النظارتين السميكتين والقامة الواقفة الجامدة كالعصا، أقدر أهل الأرض على إسلامنا، غنيمة باردة إلى النوم". ولئن تبدل الأمر على دلال التي تدرك أن الدلال طبع فيها، من المدرسة المختلطة في بيروت إلى مدرسة البنات في دمشق، فقد باتت "عميدة الصبايا المحبات" كما تصفها نعمة لأستاذها فريد الناقدي، ثم تأتيه بقصص دلال، فيكتب معلقاً: "أنت في حاجة إلى من يغير لك هذه النظرة الغبراء". وهنا تتأ سلطة الكاتب المتقنّع بالرواية، إذ تدرك دلال تآمر الأستاذ فريد على نعمة بغية الوصول إلى صاحبة القصص، فنقرأ مثلاً: "لعله كان يقول في نفسه" أو نقرأ: "ثم إنه استيقظ من أفكاره".. وتشترك دلال في المؤامرة مع الأستاذ الذي تقدر أنه مثلها يبحث ويفتش، وأنه لم يكن عذرياً مع نعمة. لكن نعمة لم تعد معنية بمن كانت ترمي إلى اصطياده عريساً، فهو شاعر، والأدب صنعة الشحادين كما يرى والدها، بينما كان ما يزوبع فضول دلال "هو معرفة مدى فتنتي على هذا الجنس، جنس الشعراء وأرباب الفنون الجميلة".

قبل فريد كانت لدلال وهي في الثالثة عشرة تجربة مع أجير السينما: "كان من الطبقة العاملة"، ودلال تضرب عرضاً بالفروق الطبقية. لكن ابن "الطبقة العاملة" تنحّى من دربها، فجاء فريد الذي يدرس الحقوق ويعمل في الصفحة الأدبية من جريدة الندى، إضافة إلى الدروس الخصوصية. ومنذ اللقاء الأول، ينصّب فريد من نفسه أستاذاً للفتاة في الكتابة وفي الحياة، كما سيفعل جلّ عشاقها القادمين. وسيكون الحوار المتمسرح غالباً مجلى تلك الأستذة والتلمذة، سواء على الهاتف أم في مقهى الشلالات والشوارع ومكتب الجريدة وبيوت العشاق..

يحكم فريد على الفتاة بأن تمزق قصصها، ويعدها بأن يكتبا أشياء جديدة. كما يعدها بأن تعرف قصة حياته من أشعاره التي ستتوالى في الرواية لتضيف لغة أخرى إلى لغات الرواية، وهذا ما سيتبين من هاته الأشعار، ومن سائر المتناصات الشعرية والغنائية، العربي منها والمترجَم. أما شاعرنا فسرعان ما يتكشف عن الذكر المتملك الغيور، حين تقص دلال عليه قصتها مع أجير السينما فيجن جنونه، وتلح في استغفاره حتى يغفر. وقد جنت العاشقة المتفوقة من عشقها الرسوب في الشهادة الإعدادية، وتراجع حماستها ليوسف السباعي وأقرانه، لتميل إلى من كان العاشق يقرأ لها من إبداعاتهم وهو يغمرها بالقبلات والأحلام: عمر الخيام وغوركي وتشيخوف وبديع الزمان وتوفيق الحكيم.. فالعاشق الذي يصدح "أنا لا أريد أن أفرض عليك آراء معينة" يكفيه أنه سيكوّن العاشقة روحياً كي تستطيع أن تميز الصحيح من الزائف. وقد كان العاشق يصدح بذلك كي يزعزع إعجاب دلال بحسني الزعيم . قائد الانقلاب العسكري الأول في سورية عام ١٩٤٩ .



وليهتك الديكتاتورية وسجونها التي زجّت بالشباب فيها. بيد أن العاشق يقول بعد أربع سنوات وهو يتأهّب للسفر في منحة دراسية إلى باريس: "لم أستطع أن أخلق منك دلال التي أردت"، وما ذلك إلا لأن سفره أحزنها، وهو الذي يصدعها "أنا لا أسافر إلا لك. يجب عليّ أن أدرس". وهنا تنعطف الرواية انعطافة مباغتة يراوغها الإقناع، وإن كانت ستبدأ تناقضات وتعقيدات شخصية دلال، مما سيتوالى طوال الرواية. فالعاشقة التي هرعت إلى بيت المسافر. حيث والدته تسخر من بنات هذه الأيام اللواتي يجرين خلف الرجل. ستلاقي شقيقه الصحفي سليم، وتشكو انتظار (المكاتيب)، ويربكها كلامه الظريف فيجعلها تضطرب في "حشاشة الحشاشة". وبعد أن تصدع سليم بما علّمها أخوه من الحب، وبأنها أصبحت تحب الحب، وبأن الحب نعمة لا تستطيع العيش بدونه، إذ بها تجلجل بشعار "الحب للحب" وتنقضّ على الرجل المبهوت: "أنت يا أستاذ سليم تعجبني. تشبه فارس أحلامي الأسمر". لكن سليم ليس شاعراً، وهو يخاطب دلال "نحن مثل الأخوة"، ويحسبها رخوة وضعيفة. أما هي فقد رأته يحدق فيها بعذوبة ولهفة، ويرميها بالنظرة "التي لا تقهر نفسها. وإذا أنا أجدني بغتة أنتر يدي منه وأثب على رقبته". لقد أطاشها عبق الرجولة الكاسر، وبينما يلويه السؤال "كيف أخون أخي" تنعته هي بالحمق، وتتساءل: "من قال لك خنه؟ ومن قال لك إنني أحبك؟"، كما تنعته بالغباء لأنه يشك في أمانتها، وتعلن بفخامة أنها خلقت للإخلاص والعهود، وأنها لم تحب إلا فريد، لكن طرة سليم العاصية تعجبها، وتأتي زلة اللسان لتجلو الأعماق: "أتصدق أني أحب سواك، سواه يا مجنون؟" وتندفع: "أحبه فيك وأحبك فيه، بل أحب واحدكما في الآخر، أحبه.. أحبك" فيحكم سليم: "بهدلك فريد وانتهى الأمر". وتنتأ الذكورية من جديد حين يحكم أيضاً "ما أبشع أن تتفلسف النسوان". غير أن سليم لن يحبس دلال في غيرته كما فعل "الآخر". ففريد صار الآخر، بينما فتح سليم لدلال القفص الذهبي، وضمّها إلى الجريدة في ولادة لها جديدة: تنسخ، تطبخ، تعد القهوة، تصغي إلى أنباء الراديو وتنقل.. وعبر ذلك سينقضّ عليها مرة الآذن أبو أحمد كالبازي، يروي لها أشياءه البسيطة، بينما

"كان يختلج في قلبها حنين غريب إليه، يندفع مثل سحابة العطر فيلفه ويضمه بين تضاعيفه. عاطفة أبعد مما صنعته القبلات الجامحة التي غمرني بها منذ قليل".

لكن هذا الآذن سيظل عابراً، بينما تبدأ سبّحة العشاق المثقفين تكرّ منذ يُنقل سليم مريضاً إلى مستشفى الأصدقاء، فتصير غرفته منتدى أدبياً، تزين جدرانها لوحات غوغان وفان جوخ وبيكاسو ولوتريك. وسيصول ويجول في المنتدى فرسان الصحافة والشعر والفلسفة والموسيقى والعشق، تتوسطهم دلال.

هوذا غسان الصباغ الطالب الجامعي الذي يدرس الفلسفة ويحمل الأكورديون ليعزف للعصبة (قطعة من روميو وجولييت لتشايكوفسكي، مثلاً)، وهو المتيم بابنة الخمس عشرة سنة، مما يثير سخرية العصبة. وقد أضاف غسان إلى لغات الرواية لغته الفكرية المتفلسفة. وفي واحدة من محاورات العصبة يبدو هذا الشاب قناة الكاتب في النقد، حيث يشخص أن همة الكتاب الان تتصرف في الأدب المعاصر عن روايات الحب الصرف، إذ لم يبق لهم ما يقولونه بعد ما قاله شكسبير في روميو وجولييت "وهكذا فقد أصبحت قصة المحبة تروى من خلال رواية الحب المتطورة، الأبدية التطور. فهي، المحبة، طوراً حادث عارض، وطوراً حافز على عمل أو دافع إلى بطولة، ولكنها لم تعد في يومنا هذا غاية في حد ذاتها". ويتساءل غسان عن سر محبة العصبة لتشيخوف وغوركي وشتاينبك الذين أسهبوا في الحديث عن الحب، لكنهم. وهذا هو السر. كانوا يفتشون عن حياة أسمى، لا عن حب أسمى، وفي كل ما كتبوا كان يُلمح

أضاف غسان إلى لغات الرواية لغته الفكرية المتفلسفة، وفي واحدة من محاورات العصبة يبدو هذا الشاب قناة الكاتب في النقد

منبع للضوء، مهما يكن لونه، يشق دروب أبطالهم.

لقد سبق لدلال نفسها أن عبرت لسليم أن الحب امتزاج خلاق. وهي هناك كغسان هنا، يبثان رؤية الرواية / رؤية الكاتب للحب، مثلما سيلي البثّ في اللغة الروائية وسواها، عبر محاورات شتى بين العصبة التي تتبأر حول دلال. فسامي الحوراني، الناقد الأدبي والفني الذي درس في فرنسا، يسوق ما يسوق في الموسيقى والمرأة والسينما، بينما توقع للغته لازمة (في فرنسا). وقد كتب سامي لدلال على دفترها "أنت نفرتيتي القرن، بل أكاد أقول بياتريس التي خلقت دانتي! فتفجري على أهل الفن، لأنك إلّم تفعلي اختنقت بأنوارك». ويبدو سامي سانحة للصداقة التي حرمها منها سليم. فسليم الذي يرى أن "المرأة عندنا مشوهة في القماط" ويفترض أن العلة قد تكون في "الطينة" يقابله سامي الذي يرى أن "مجتمعنا الراهن مرقع من حقيقتين" فلا هو في الشرق، فتقر المرأة في بيتها، ولا هو في الغرب، فتحرر المرأة من مركب النقص الذي غرسته القرون في نفسها. والمشكلة إذن ليست مشكلة امرأة، بل هي مشكلة أمة. أما دلال التي تشبه النساء بالطبيعة "كلانا ينطوي على لغز" فقد جعلتها تجربتها مع سليم تتشكّك في أولاء الشبان الذين يريدون أن يخلقوا مجتمعاً أفضل، وتتساءل مستنكرة "أهكذا تُعامل بنات العرب المسكينات؟". فسليم كان على علاقة بصديقتها سلوى لقاء المال، كما ستكتشف في دفتر مذكرات الصديقة، وحين تواجه دلال سليم بذلك يدعي أنه ما كان يغازل سلوى إلا لأن فيها شيئاً من رائحة دلال، ويستغفرها، فتغفر له، لكن الروح كانت حيناً في حاجة إلى "الصداقة البريئة الوادعة، وحيناً إلى الحب العنيف المتأوه، وآخر إلى الأمومة، الأخوة، الرفاقة، الخ". وهكذا تمضي دلال إلى سامي دون أن تفارق سليم. وسامي يفحّ: "أنت بعض الشيء، جورج صاند، كليوباترا، بل أنا أفضلك عليهما"، ويفحّ أنها فتاة تسبق عصرها، وأنها أهل للمسرح والسينما، وينقض مدججاً بكل ذلك على شفتيها، فتقبل عليه بجسدها، ويصير بيته "ملكها"، ويسوؤها أحياناً أنه لا يسألها عن علاقاتها مع غيره، وأنه بخيل وحيسوب، ثم يشي بها لسليم الذي يضربها ويصمها: سخيفة مجنونة بلهاء فاشلة مائعة.. بل يصرخ بأن الحرمان

هو "الذي أنطقنا كلنا بمديحك". وإذ تواجه سامي بوشايته وتصب غضبها عليه، ينزلق كلامها على جموده كالماء على جسد البط، ولا يدافع عن نفسه، بل يعلن "ما لك غيري"، ويصدعها بأنها أعطت كل شيء فلم تظفر إلا بالغمز والضحك، ويدعوها إلى أن تثق به ليخلصها مما يبهظها، فهو يكنّ لها مزيجاً من الصداقة والحب، من الإعجاب والإكبار، ويتوج ذلك بقوله: "أنت في حاجة لي، بقبحي وحكمتي، في حاجة لإنسان أتيح له أن يتحرر من عليقات مجتمعنا الشرقي السخيف".

في الآن نفسه قامت لدلال علاقة أخرى مع الشاعر روحي المفتي الذي هتف لها "أنت لحن لم يقيض له العازف"، ويعدها بأن تكون أشعاره لها وحدها، وهو الذي يدعو إلى أن تُخترع أوزان شعرية جديدة يقلّ فيها التطريب، ويعلن أن طريقته ستكون بداية عهد جديد في الشعر. وهنا على المرء أن يتذكر كل ذلك في بداية تجربة الشعر العربي الحديث في مطلع خمسينيات القرن العشرين. أما دلال التي تتقلب من حضن إلى حضن، فهي ممتلئة بأنها لسليم جسداً وروحاً، ولكن "ماذا أصنع إذا كان الناس كلهم يعبدونني؟". لقد حسبت أنها وقعت مع روحي على صديق يفهمها. وسامي هو أيضاً صديق. لكن الجنس حاضر في كل صداقة، كما مع سليم. وهكذا ظلت روحها كما كانت "تطلب الطعوم الأخرى" التي ذاقتها مع الصديقين اللذين صارا شغلها الشاغل، دون أن تقطع علاقتها بسليم. إلا أن التجربة التي عرفت أيضاً الآذن (أبو أحمد) من غير المثقفين، جعلت دلال تحكم أن من هم مثل الآذن من المساكين البؤساء الفعلة، خير من المثقفين. وقد بلغ بها ذلك أن كرهت الرجال الذين ينظرون إليها كما ينظر العبد إلى شهرزاد توفيق الحكيم. فبينما كانوا ينظرون إليها جسداً جميلاً، كانت تتوق إلى من يراها روحاً جميلاً. وإذا كانت دلال قد رأت في روحي وفي سامي صديقاً يفهمها، فهي (تقرّ) إلى سامي، لأنه - بحسبانها - يريدها واحدة من النسوة الفذات في التاريخ، من أمثال المركيزة دورامبوييّه ومدام دوكامييه وسواهما من اللاتي خلقن فنانين وأدباء.

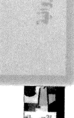
لقد كان سامي - بحسبانها - يريد أن تصنع هي جيلاً جديداً، لكنه حين تطالبه بإعلان علاقتهما، يطلب التريث. وسوف يصلها بمجموعة من الفنانين فيعلقها منهم المسرحي عدنان السنداني، بينما تصل ما تقطّع مع سليم، وتعيده إلى (الصواب) فيعود أكبر حباً لها، وبينما تلح على روحي الشاعر أن يبقيا على (الصداقة البريئة) إذا به يناجيها "لك من تفتحك للحياة ما يجعل منك كوليت بلادنا"، كأن لم يكفها أن تكون على يد سامي بياتريس ونفرتيتي وجورج صاند وكليوباترا! وللشاعر الذي تراه دلال روحانياً مثلها، إذن، أن تقبله وتهمس له كما همست لسواه: (حياتي)، وقد صارت تنسخ له قصائده، وتخدمه في صمت، وتباشر سيطرتها على حياته.

بمثل هذه (الصداقة) صارت دلال بمثابة خطيبة لسامي. ولكن ما زال في الرجال حولها من ينتظر دوره في عشقها. فالصحفي سليمان المجدور يبكي بين يديها، ويعترف لها أن حياته بدأت تحصل على معنى منذ بدأت هي تتردد على الجريدة، فتكافئه بهتفتها "أنا أحبك يا سليمان". وعدنان السنداني الذي أوحت له بتمثيلية، يعبر لها عن إعجابه، فتسمعه كلمات مشجعة. أما رئيس تحرير الجريدة، فيعلن أنه سيصنع منها صحافية كبيرة، وغسان يؤلف لها رقصة مرحة ويسميها باسمها. وهكذا لم يبقَ إلا جورج الزيات، فبصخب ذكرياته عندما كان حمالاً في المرفأ، قبل أن يتعاطى الأدب، - ولازمته: "لما كنا في اللاذقية" - وبصخب الطبقية والالتزام فيما يقول، تميل به غواية الشابة التي رسبت في البكلوريا - رغم عهدها بالتفوق - جراء عشق العاشقين.

تبدو شخصية دلال عبر كل ذلك ترجيعاً لصدى شخصية روائية أوروبية، بقدر ما تتجذر في المجتمع قبل نصف قرن. وعلى أية حال فقد كانت سيرتها الروائية كاشفاً ثقافياً واجتماعياً لذلك المجتمع، سيبلغ نهايته بعودة العاشق الأول فريد من باريس محفوفاً بزوجته الفرنسية وابنه. وسيكون لقاء دلال الأول به شجاراً يجعل دلال تصرخ ضد الذكورة التي تحاصرها وتحترق في غوايتها: "هؤلاء الرجال كأن ليس في الدنيا غير دولتهم!". لكن الصلح بينها وبين فريد سيعقب الشجار، بينما يعلق سليم بشابة تحتقر أسرتها وترسم، ويخطب سامي ابنة خالته، لتنتهي سيرة دلال بالخيبة والمرارة: "لقد كفرت بكل شيء وما أنا إلا أنثى معذبة". وفي هذا المآل ترى أمها لأول مرة بالغة القبح، فهل كانت ترى نفسها في غير مرآتها، وهي التي يمضّها السؤال: "لماذا لا يخطبني أولئك الذين يتباهون بحبي؟".

إنه نداء الزواج الذي ينتهي إليه الطموح بالعلاقات الحرة. وبالنداء تنتهي التعرية الروائية للذكر بعامة، وللمثقف بخاصة. وقد تعززت هذه التعرية بالشخصيات النسائية الأخرى في الرواية من زميلات دلال، واللواتي يسبقنها إلى الزواج، لترى نفسها (حائرة بائرة). فتلك هي سلوى التي تعلمها دلال الحب، وتلك هي نعمة التي توالى نجاحها حتى الجامعة، بينما كان رسوب دلال يتوالى. وقد جعل زواج نعمة من أستاذ جامعي، وما صار من بيت - عش، كآبة سوداء تطبق على صدر دلال، فيخيّل لها "أن الشعر والأدب والتمثيل أساس الشرور كلها في هذا العالم المخيف المسعور".

لقد واصلت رواية (مكاتيب الغرام) عبر كل ذلك الخطاب النهضوي التنويري، كما فتقته وعمقته برؤيتها النقدية. لكن ريادة الرواية ليست فقط في هذا النظر النقدي للمجتمع، وحيث كانت أيضاً تعرية الديكتاتور في شخص حسني الزعيم - والذي كان الكاتب قد خصّه بقصته (الرياض السندسية) كما



كانت تعرية الوظيفة في شخصية والد نعمة بخاصة..

إلى ذلك، جاءت ريادة (مكاتيب الغرام) الفنية فيما لعله أكبر وأهم، مما تبلور في: اللغة بخاصة. فقد تلونت لغة الرواية، وبحسب المقام، بالشعرية . نسبة إلى الشعر . كتصويره للضاحية البيروتية بين أدغال "إذا غطست الشمس في البحر زعفرتها بألوان أخاذة". وهذا مثال من كثير حين يتعلق الأمر بالطبيعة أو بلحظات حميمة في دخائل النفوس، حيث تتلامع مفردات فريدة مختارة بدقة وبخبرة لغوية كبرى، كالفعل (زعفرتها) في المثال السابق، أو كما في: (مرطت شفتيها . شقرقت المعلمة . تتهانف . الأصداء الغنّ..). وبالمقابل تتلامع المفردات القادمة من لغة الحياة اليومية، سواء بالعامية أم بالفصحى المبسطة المندغمة بالعامية، كما في: (تصنع عروسة بالزبدة والمرملات) حيث مفردة عروسة بمعنى السندويشة، أو في (يشمّع الخيط) بمعنى يفرّ. وعبر ذلك تأتي صور فاتنة وجديدة كما في قول دلال: "لقد أنضرتني الشام ولحستني كما تلحس القطة صغارها، فتفتحت كالورد البري".

غير أن الإنجاز اللغوي الأكبر لحسيب كيالي في هذه الرواية، هو التهجين، مما قد بدأ بالتحقق في مجموعتيه القصصيتين اللتين سبقتاها، وما سيتوالى في سائر إبداعاته، حيث تتلاقح الفصيحة والعامية، أو تنفرد العامية بالمقام. ومن أمثلة ذلك الكثيرة، مخاطبة الأم لدلال الطفلة التي تتشهى صديق أمها عريساً: "يوه، على قامتي انشالله! هذا نصراني يا عين أمك، لا يجوز لك"، وفي شجار والدي دلال تلعلع الأم: "عمري راح نحس بنحس في خدمتك وخدمة أولادك". وهذه هي البصارة العجوز تخاطب أم دلال: "قدامك طريق، وفوق راسك بشارة، تصلك بعد دقيقتين أو ثلاث، لا أدري أسبوعين، لا أدري شهرين! فيه واحد يريد لك الخير. بدك تدخلي بيت ما دخلتيه في حياتك، وتجتمعي مع ثلاثة أشخاص". وقد بدا مثل هذا التهجين اللغوي واحداً من سبل تعدد لغات الرواية حسبما يقتضي المقام الوصفي أو الحواري، وبما يخصّص



الشخصية ليكون لها لسانها، فتتحرر من لسان الساردة أو السارد أو الكاتب اللابد خلفهما والمتقنع بهما. فهذا والد نعمة يخاطب دلال بما يرسم عالم الوظيفة: "عندي في معيتي يا ست راسي خمسة موظفين. إي ستي طول النهار قاعدين لقراءة المجلات والروايات الغرامية، والخناق حول ستالين ومصدق وضرّاب السخن.. وأنا مثل حمير الحجارين، لا أرضي البائع ولا الشاري".

وهذا سليمان المجدور حين يقصّ على دلال قصته مع الرسم أو حين يغازلها أو يمازحها، فيوقّع للغته بهذه العبارة "إي تقبري عظامي" أو بهذه العبارة "يا تشكلي آسي". ولجورج الزيات الذي يقلقل القاف ولا يعرف الهزل لغته فيما يقرأ متهجماً على العصبة من مقالاته السياسية، أو فيما يسوق من آراء، كقوله "أنا أعتقد أن قوام الحياة ومغزاها هو النضال في سبيل غد أفضل" أو كقوله معلقاً على لوحة الشابة الفنانة التي عشقها سليم أخيراً "والفن يحبب أن يكون متحيزاً، أن يلتزم..". ويبلغ الحرص على المواءمة بين الشخصية ولسانها حد مضارعة الشفوي، كما في لثغ والدة دلال حين تزجر صديقها فتصير حرف الراء غيناً "فشغت" أو في لثغ الطفلة حين تغني "خروفي إثمه تعدي" فيصير حرف السين ثاءً.. لكن الأهم أن اللغة الروائية تتعدد وتتهجن بما تكتب هذه الشخصية أو تلك، كما في موضوع الإنشاء الذي تكتبه أميمة الشافعي . أصغر زميلات دلال . عن الحرية والشحرور الذي لا يغرد إلا بعد أن تطلقه، وكذلك فيما كتبه فريد لدلال إثر لقائهما الأول، وفيما كتب سليم وسليمان في جريدة (الندى) بعد سفر فريد إلى باريس، حيث تتوقد مشاعر الأول، وتخز سخرية الثاني من شعر فريد ومن الديكتاتور، فنقرأ في تعليل سفر فريد: "أنا لا أشك في إعجاب شاعرنا بدولة الرئيس الزعيم! قد يكون السر كامناً في هذا الإعجاب.. يهرب من البلاد لينشد الأجانب الغافلين الملاحم التي نخوضها". وأخيراً، وليس آخراً، تطلع لغة أخرى في دفتر مذكرات سلوى عما تقرأه في مجلة الروائع، وعن برنامج ما يطلبه المستمعون.

وكما بدت الرواية تفكر في نفسها كرواية حب بديلة، وهي تنقد بلسان غسان روايات الحب أو تضرب مثلاً بما حقق منها تشيخوف وغوركي وديكنز، أي كما بدت الرواية تلعب لعبة الميتاروائية، تلعب اللعبة عينها بخفاء أقل، وهي تفكر في استثمار العامية، عبر نقد الساردة دلال للكوميديات الإذاعية المكتوبة بالعامية، والتي لا تقتبس من الناس تجاربهم وآراءهم بالاحتكاك المباشر بهم، فإذا بها "تشعرك بثغرات لعل منشأها كون الحوار والعقدة أحياناً قائمين على المفارقة المضحكة التي يحسها السامع عندما تفاجئه اللغة العامية المغرقة في عاميتها". وفي هذا المقام ينسرب مفهوم الكوميديا الذي ترومه دلال، بالحديث عن عامية الكوميديات التي "حينما تسمعها تضحك كأي لعب بالألفاظ. ولا أدل على ذلك من أن تكرارها يتركك جامداً، وأحياناً مقطب الوجه قاتماً. ثم إنك إذا ترجمتها للغة أخرى، ماذا يكون من أمر عقدتها وقوامها؟". إن الكوميديا بحسبان دلال ينبغي أن تقوم على المفارقة المركبة في الطبائع. وهي تدلل على ذلك بمسرحية تشيخوف (الدب). وليس يخفى أن دلال تغدو لسان الكاتب، مثلها حين تتحدث عن الممثلين الذين جمعها بهم جورج الزيات وعدنان السنداني، والذين يلحون على الخلق الفني في بلد "شوهت أذواق أهله تفاهات فريد الأطرش وزوزو نبيل وكوكا". ومثل ذلك أيضاً دعوتها إلى البدء بالمسرح الجوال، وما تسلق به دلال المثقفين "كلهم جبناء، المعضلة لا تحل بالقراءة. الممثلون والكتاب خونة يخافون على سمعتهم فيما يتصل بالمرأة". ويصل ذلك إلى ذروته حين تجزم

دلال. أم الكاتب؟ بأن قائمة للفن لن تقوم في بلادنا أبداً، إذا لم يصبح فلاحونا في القرى النائية قوامين على التراث الفني، ونقدة وحكاماً. ودلال هنا تبدّ داعية الالتزام جورج الزيات، وإن كانت ترسمه بسخرية حين تسوق دعواه.

لقد تعزز الإنجاز اللغوي في (مكاتيب الغرام) بالتأثير المسرحي القوي في الحوار، وبلعبة التناص التي لا تفتأ تلعبها، ابتداءً بالغناء. فدلال وسلوى تغنيان مثلاً (يا غزيل يا بو العبا) وتغنيان (يا زهرة في خيالي) وسليم يغني (ع الماني يمّة ماني). وتحتشد في الرواية المتناصات الشعرية من قصائد فريد التي تنادي ما هو متداول من قصائد حسيب كيالي نفسه، وكذلك هي ترجمة قصيدة بودلير (الرحيل)، وما تحفظ دلال من الأغاني الفرنسية. وإذا كانت بعض المتناصات تأتي رشيقة كما في قصاصات الصحف التي ترسم المناخ العام في البلاد، فهي تأتي أيضاً مبهظة، كما في قصيدة فريد (الغد) أو في المقطع المأخوذ من رواية يوسف السباعي (ردت الروح)، أو في تلخيص عدنان السنداني لمسرحية بطولها ستشارك دلال في تمثيلها، كأن لم يكفها أن عملت في الجريدة أو بدأت تكتب، فكان عليها أيضاً أن تمثل!

كما وسمت السخرية المجموعتين القصصيتين اللتين سبقتا (مكاتيب الغرام)، كان الأمر معها، سوى أن السخرية لم تقم هنا على المفارقة أو الطرفة أو النكتة، بل جاءت حيناً طابعاً لشخصية روائية ما، وأحياناً وسيلة للتعرية التي قد تبلغ حد الهجاء. وقد تبدى ذلك كما رأينا في شخصية والد نعمة، وفيما ساقت دلال من مفهوم الكوميديا، وفيما انطوى عليها ما كتبه سليمان إثر سفر فريد إلى باريس، فنال من الديكتاتورية وهو يدغدغ الشاعر المسافر. وقد تلا مثل هذا النيل من الديكتاتورية في تصوير النمر في نادي الضباط وفي سواه، ليبلغ مثل هذه الصورة للبلاد كما علّمها فريد لدلال، حيث دنيانا "في هذا البلد المعقد الضائع قائمة على كثير من الركائز المزيفة، فدمشق بلدة المطاعم ويا ليل يا عين وسماورات الشاي. بلدة ما فيها حتى مكتبة عامة. بلدة ما فيها مسرح دائم". وقد لعبت اللغة لعبتها بلسان دلال في إنجاز السخرية، كما في تصويرها لعلاقة صديقتها نعمة بالعلم: "كانت قادرة على أن تمد لسانها لنيوتن، وترفس أنشتاين على معدته، وتدحرج فاراداي من سطح بناية كسم وقباني". وكذلك هي سخرية دلال نفسها من كتبها المدرسية، فكتاب القواعد المسكين انتبذ وحيداً "فقبع في وحدته مهجوراً، مفعولاً به، مثل جمع مكسر، تقتله الحسرات بما أزعج الحبيبة، وأرقها في الليالي الصافية.."وكتاب التاريخ الشيخ ذا اللحية الطويلة البيضاء، والبلاهة المقطعة والثرثرة التي لا تنتهي.. يحمل عكازته ذات العقد ويطلق ساقيه الهزيلتين، لا يلوي على أحد! أما كتاب الحساب فقد أكل عشرين عصا مضروبة في عشرين.. غير أن حاصل الضرب، ولا يعلم الشاعر كيف تمّ له ذلك، صار ألفاً من العصوات". وإلى ما تقدم في تعرية المثقف، هو ذا أخيراً وليس آخراً سعيد الخص يقلّد لغة غسان الفنان والمتفلسف، فيخاطبه بعدما اختطف منه ليلاه تاجر من البزورية: "كنتَ منشغلاً بدراسة الذات فيما وراء حدود المعرفة. مندغماً مع الكون.. تخلّص نفسك من اللصوق باللاسؤال؟! العمى في قلبك".

على هذا النحو توفرت لرواية (مكاتيب الغرام) ريادتها على مستوى الخطاب التنويري النقدي وعلى مستوى التهجين اللغوي ولعبة التناص. وقد نال من قيمة هذا الإنجاز الفني غير مرة ما كان من خروج الكاتب من مكمنه تحت لسان الساردة إلى سطح اللسان. كما نال من هذا الإنجاز غير مرة ما احتشد في الرواية من فائض فكري، وبخاصة ما يتصل بالموسيقى الكلاسيكية مما جاء على لسان عدنان السنداني أو ناظم صدقي أو سامي الذي بلغ طموحه حد مخاطبته لدلال بأن تجعل الجمهور "يسمعون في قصصهم الهنية يرويها لهم راويهم في قهوة ركيكة من ضيعة منعزلة، نتفاً عابرة تفسر شهرزاد كورساكوف والدانوب الأزرق الجميل لستراوس والبولونية لشوبان.. ثم انظري كيف تتفتح أرواحهم". وبذا. يتابع سامي بيقين محكم أن الجمهور "سيقذف بكل ما ميّع فريد الأطرش وخنّث محمود فوزي وبهدل كارم محمود وحتى أنا والعذاب وهواك، إلى جهنم الحمراء وبئس المصير".



وسوف يعود حسيب كيالي إلى الموسيقى في روايته (تلك الأيام. ١٩٩٧)، لكنها الموسيقى العربية هذه المرة في شخصيتي الأستاذ عمر والحلاق عبد الحميد. ومن المهم أن يشار هنا إلى ما طوّر به حسيب كيالي لعبة الميتاروائية من رواية (مكاتيب الغرام) إلى رواية (تلك الأيام) حيث تحاكم الشخصيات الكاتب المرحوم على ما تقدر من خطئه في دوافع عبد الحميد وهو يتحول من الحلاقة إلى الموسيقى إلى الطب، وكذلك في خاتمة الرواية التي تقدر الشخصيات أنها أرعبت المؤلف فلم يجرؤ على كتابتها.. وقد كان حسيب كيالي سباقاً إلى هذه اللعبة التي ستنهض عليها بعد سنين رواية حنا مينة (النجوم تحاكم القمر).

لقد طوّع حسيب كيالي منذ بدايته القصصية، فالروائية، وطوال مسيرته الإبداعية، اللغة اليومية للارتقاء بالجوهري في الإنسان، وللكشف عما يتصل بين جوانية الإنسان وبرانيته المجتمعية، متجنباً ما عده لوكاتش الأسلبة اللغوية حيث تكون المغالاة في الكتابة بلغة الحياة اليومية. ولئن كان نصيب الرواية من إبداع حسيب كيالي ظل ضئيلاً . حتى لو أضفنا إليه ما هو من النوفيلّلا، مثل (دعوة إلى الجنون) . فقد كانت لهذا النصيب الضئيل ريادته، كما كانت له علامته الفارقة في تطور الرواية العربية.

---

* روائي من سوريا

(١) دار الفارابي. بيروت.

فلسفة الضحك

ترجمة وإعداد مدني قصري*

يروي المؤرخ اليوناني بلوتارك أن الفلاسفة اليونان الذين كانوا يرافقون ألكسندر الأكبر كثيراً ما كانوا يواجهون في طريقهم نسّاكاً هنوداً فيلقون عليهم أسئلة ومنها هذا السؤال: "ما الذي ظهر أوّلا، أهو الليل أم النهار؟"، فيجيبه أحد هؤلاء النسّاك قائلا: " إنه النهار، لكنه لم يسبق الليل إلا بيوم واحد". والدليل على ذلك أن المزاح والحكمة متعايشان منذ العصور الغابرة، وإلا لما كان ثمة رشادٌ ولا عقل سليم على الإطلاق!

تُرى من هو الإنسان؟ أهو وضعه المنتصب الذي يميزه عن باقي الكائنات؟ ربما! أم هو بعض براعة الأصابع في ممارسة القبض على الأشياء؟ على الأرجح! أم هو الفكر؟ من المحتمل أيضاً! أم هي الكلمة؟ وا أسفاه! أم هو الضحك؟ بالتأكيد. هذا هو الإنسان.

الضحك، ومثله الإبتسامة كما يصفها المفكر آلان Alain هي الضحك حين يدرك أعلى درجات الإتقان. من ناحيته يقول المفكر شامفور Chamfort "إن أسوأ يوم في العمر هو اليوم الذي لا نضحك فيه". أما المثل الهندي القديم فيقول "إن الرجل الشاب الذي لم يبك قط رجل متوحش، والعجوز الذي لم يضحك قط رجل لا عقل له".

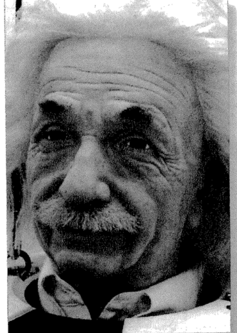
الضحك فن حياة، والفكاهة فنّ وجود. بل وأكثر من كونه فن حياة ووجود فهو يُعتبر أحياناً فضيلة روحية. إن الضحك يُحدث فتحةً في الحواجز العصبية، ويزيح السحب القاتمة التي تحجب الأفكار النيّرة، ويكشف في لمح البصر عن نور ساطع، مثلما يحدث عندما نشاهد من على الطائرة سماء زرقاء صافية فوق سماء رمادية ملبدة.

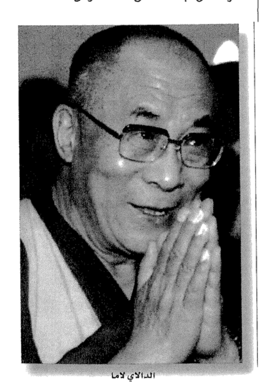
وليس غريبا أن تعني كلمة Yele في لغة قبائل البامباراس الإفريقية "ضحِك" و"فتح" معًا.

العقل السعيد

الدالاي لاما، الزعيم الروحي لبلاد التيبت كثيراً ما يُطلب منه التحدث في المناسبات، وهو ما يُقْدِم عليه طواعية فيتحدث بكلمات تزيّنها ابتسامات عريضة. أمام الفدرالية الفرنسية للبوذية التيبتية (نسبة إلى إقليم التبت الواقع تحت الهيمنة الصينية) أنهى الدالاي لاما حديثه (١٩٩٣) بهذه الجملة قائلا:"أما النقطة الأخيرة فهي أنه ينبغي أن تكون عقولنا سعيدة، وأن نتقن فن الابتسام".

التيبتيون، بوجه عام على الأرجح، هم أكثر الناس ابتساماً على هذه الأرض.


آينشتاين


الدالاي لاما

فقد اشتهر الدالاي لاما بابتساماته العريضة التي يُنهي بها كلماته دائماً. فقد أنهى عرضه أمام فدرالية البوذية التيبتية عام ١٩٩٣ بهذه الجملة: "يجب أن يحتفظ المرءُ بنفس مطمئنة، وأن يعرف كيف يضحك". فالجلاء الروحي، بمعنى الصحوة عند البوذيين، يرافقه في غالب الأحيان ضحكٌ ذو جوهر متميز يصفه الباحث ر. هـ. بليث R.H.Blyth بـ "ضحك الرضا المندهش". أليس الحكيم كما يقول أندريه جيد "هو الذي يندهش لكل شيء"؟

طرح أحد الصحافيين ذات يوم على مصمم الرقصات موريس بيجار سؤالا عن أسباب أزمة العالم المعاصر، والحلول التي يمكن أن يقترحها، فأجاب بيجار قائلا: "لا يسعني أن أقدّم رسالةً في هذا الشأن، أو أقترح حلا، لكنّ ظني أن الضحك مفيدٌ، لأنّ الضحك مُهمٌّ جداً، فالضحك يجعلنا نتنفس...هناك ضحك الطفولة وهو ضحك الغبطة، وهناك ضحك الصحة، وضحك السعادة..." أليس هذا الضحك هو ضحك الحكيم، وهو الضحك الذي يمكن أن نسميه ضحك الفيلسوف؟

أما الفيلسوف برغسون فإنه يرى "أن الضحك حالةٌ قطيعة في منطق معين". وأكثر منه قطيعةً فإن الضحك، في رأيي الخاص، مسافةٌ...مسافةٌ محرِّرة (أي تحررنا من قيد معين) تولّد من الإندهاش. ألم يكن الإندهاش مع الشك مصدرَيْ الفلسفة أصلا؟ أما في رأي المفكر جون أومرسون Jean d'Ormesson الذي يعي ما يقول فإن "الآلة التي تحرك التساؤل الفلسفي هي نفسها التي تحرك نوبات الغبطة". إن الضحك في رأي هذا الأكاديمي الظريف والكاتب الهزلي، هو نوع من "الفلسفة المجهّضة".

ضحكة الحكيم

الضحك مؤشر بديهي للحكمة، حتى أن الفيلسوف الصيني القديم كونفوشيوس كان يوصي كلّ من شاء أن يدرك هذه الفضيلة السامية بالقهقهة إثنتي عشرة مرة كل يوم. والحال أن التقاليد الطاوية الصينية القديمة كانت تصور الخالدين الثمانية في حالة من المرح الصاخب. فلا شك أن حالة هذا المرح الصاخب دليل على حالة الخلاص الأعظم.

وتتجلى لنا حرية الحكيم هذه، الناتجة



عن نهاية مسار طويل بعد جهد جهيد، في نظرة هذا الحكيم للعالم. في ابتساماته وفي فكاهته. فهي الإشارات الظاهرية لثراء جواني بديهي. من اللافت أن الحكماء يشتركون جميعهم في غبطة الحياة نفسها، تلك الغبطة التي تزيّنها ابتسامات عريضة، وقهقهات مدوية. فوجوههم مشعة، ومتألقة بسعادة الكائن المتحرر من كل قيد وصفد. لقد عرفتُ شخصياً عدداً من "اللامات" (أي الكهنة البوذيين) كانوا يشاغبون ويقهقهون ويهرّجون مثل الأطفال. ولن أنسى أبداً درس التكشيرات التي كان يلقنها لنا أستاذنا تايسن ديشيمارو Taïsen Deshimaru، والتي كانت تمثل جزءاً من موادنا الدراسية الرسمية. هذا الأستاذ لم يكن يُعلمنا بل كان يربّينا، وكان يلح على هذا الفرق ما بين التعليم والتربية. الفكاهة والضحك، ومجرد الإبتسامة الخفيفة هي التي تتيح لنا كسر القوالب الجاهزة، والكوابح التي تضعها عقولنا المبرمجة التي تحوّل أفكارنا إلى أقوال مأثورة جاهزة.

خيلاء الخيلاء

في كتابه "إسم الوردة" يؤسس الكاتب الكبير أمبيرتو إيكو قصة روايته على تساؤل شعبي مثير كثيراً ما أثار قلق الكثير من اللاهوتيين: "هل المسيح ضحك يوماً؟". فيما وراء هذا السؤال تُطرَح مسألةُ الفكاهة بشكل عام، ومسألة الضحك في العرف المسيحي بشكل خاص. لماذا كانت المسيحية، وهي ديانة "الغبطة التي تدوم" والسعادة الأبدية، قاسيةً دوماً تجاه الضحك الذي تعتبره مؤشرًا للإهمال الفاحش؟ هل هو تأثير الفيلسوف اليوناني أرسطو الذي كان يرى في الضحك "تكشيرة القبح، وعدواً للأدب واللياقة"؟.

ومع ذلك فقد كانت سلطة الكنسية دوماً تنصح في بعض الحقب التاريخية بعدم الضحك في فترات التكفير عن الذنوب والتوبة، مثل الصوم مثلا. كان سانت لويس، Saint Louis مثلا، لا يضحك يوم الجمعة. صحيح أن المسيح لا يضحك في الأناجيل، لكن هذا لا يعني أنه لم يضحك في حياته قط، كما يضحك البابا. لا أتصور لحظة واحدة المسيح متكلفاً ومفرطاً في الجد، اللهم إلا إذا كانت الفكاهة عند من يقوم الإيمان عندهم على الخوف والفزع والوجل، تهدد بقتل الخوف عندهم، ومن ثم تجرّهم إلى قتل إيمانهم! إن الذين يقوم الايمان عندهم على حب الآخر، وما أكثرهم، قد فهموا حق الفهم أنهم كلما ضحكوا أكثر اقتربوا من الرب أكثر فأكثر. القديس الكئيب يظل قديساً كئيباً.

"الفكاهة صورة من صور الخالق" هكذا كتب شيسترتون Chesterton الذي لم يشك فيه يوماً الشاعر الفرنسي كوكتو Cocteau، الشاعر الذي أنقذ النار من الحريق. فذات يوم سأل أحدهم شيسترتون: "ماذا ستقول للرب حين تلتقي به؟" فأجابه المعلم: "سأقول له: دعني أحييك أحسن تحية، فأنا لم أركَ منذ زمن طويل!". إن وعّاظ كل الديانات، في الشرق والغرب على السواء، يقدّمون مواعظهم الدينية عن طريق الفكاهة، والمفارقات الطريفة، والقصص الغريبة التي تثري سامعيها بشكل أكثر فعالية من الخطابات الفلسفية الجافة.



إن المأخذ الذي يمكن أن نأخذه على الفلسفة الغربية هو أنها أحياناً جد متعاظمة، ومتعجرفة، ومتصلبة، بفعل منطق اللاتناقض الأرسطوطاليسي، وبفعل الخوف من المفارقات التي تُشكل، مع ذلك، شكلا سامياً من أشكال الفكر". فحسب الفيزيائي جون تشارون Jean Charon، الأستاذ الجيد في الفلسفة

ينبغي أن يكون دائماً غريباً. لكن الذي يحدث، مع الأسف، أن الكثير من فلاسفتنا الموظفين، الذين يرددون الأقوال المأثورة، ويدافعون عن الآراء الجاهزة، نراهم في غالب الأحيان، متوترين، ونادراً ما نراهم مغتبطين، وبالتالي فهم بذلك أبعد ما يكون عن الحكمة.

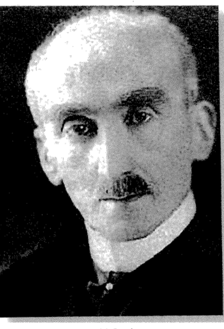
في عهد أسرة "تانغ" Tang الصينية كان رئيس الوزراء تلميذاً لمعلم في مذهب بوذية "شان" Ch'an، وهي شكل من أشكال البوذية المعروفة في الغرب باسم "البوذية زن" bouddhisme Zen. ذات يوم طلب هذا التلميذ من ذلك المعلم قائلا:"أيها المعلم، هل لك أن تقول لنا كيف تعرّف البوذية الخيلاء؟ (أي الزهو والغرور)". فردّ عليه المعلم بلجهة فيها كثير من الإزدراء قائلا:"ما الذي تطلبه مني هنا، أيها الأبله؟". فاغتاظ رئيس الوزراء واحمر وجهه. فقال له المعلم عندئذ "عفواً معاليك، هذا هو تعريف الخيلاء!".

كلمة "خيلاء"، أو زهو، كلمة قلّ استعمالها عندنا في الغرب، في أيامنا هذه. لم نعد نقول في الغالب: "إن فلاناً عنده خيلاء" بل نقول "فلان عنده الكثير من الأنا" (أي الأنانية). الكلمة اللاتينية "إيغو" ego صارت هي الموضة في أيامنا، منذ بضع سنوات.

في أسطورة الغرال Graal كانت ابنة الملك جميلة جداً، كما كنّ جميلات كل أميرات الحكايات الشعبية التلقينية. لكن هذه الصبية لا تضحك أبداً. فلمن سيزوجها أبوها، وهو واحد من الحكماء؟ سيزوجها لحكيم مثله، طبعاً! ومَنْ هو صاحب الحظ تُرى؟ إنه الرجل السعيد الذي يعرف كيف يرسم الإبتسامة على شفتيها، ويبسط أساريرها.

الضحك والموت

من الصعب أن نتصور حاكماً يخشى الموت. إنه لا يخشى الموت لأن نقيض الموت ليس الحياة، بل الميلاد. في إحدى الحروب في اليابان غزت القوات الثائرة مدينة من مدن المملكة. وعلى إثر هذا الغزو فرّ جميع سكان المدينة، وكذلك الرهبان، ولم يظل في المدينة سوى حكيم المدينة، وكان رجلا عجوزاً. وحين علم قائد الجيش بأمر هذا الحكيم ذهب إلى صومعته، لكنه ما لبث أن فوجىء بالبرود الذي استقبله به ذلك المعلم الكبير، فقال له ذلك القائد:"هل تعلم أنك أمام رجل يمكن أن يشطرك إلى نصفين بضربة سيف دون أن ترمش له عين؟". فرد عليه الحكيم الشيخ قائلا:"وأنت، هل تعلم أنك أمام رجل مستعد لأن يُشطَر إلى نصفين دون أن ترمش له عين؟". فصمت القائد بعض الوقت ثم أطرق وانحنى وانصرف.



امبرتو ايكو

إن الرجل المرتبط بالضحك رجل متيقظ، بالمعنى الذي يمنحه الشرقيون لهذه الكلمة. وهذه الصحوة صحوةٌ محرِّرة، أي أنها خلاصٌ لصاحبها. مثل هذا الرجل يتحرر على الخصوص من الخوف من الموت. عندما سئل رامانا ماهارشي Ramana Maharshi وهو حكيم من حكماء منطقة مادراس Madras في الهند، والذي غادر جسده عام ١٩٥٠، "أين ستذهب بعد الحياة" أجاب قائلا:"أين تريدون أن أذهب؟". كان يطلق على هذا الحكيم، منذ طفولته، لقب "جيفان موكتا" jivan mukta، أي "حرّاً حياً"، بمعنى أنه كان ميتاً بشكل من الأشكال. كان ماهارشي عبارة عن ابتسامة دائمة. تأملاته وابتساماته هذه كثيراً ما طبعت بطابعها العميق حياة كل الذين اقتربوا منه. وقد صار الكثير من الغربيين تلامذته. في هذا الشأن كان هذا الحكيم يقول:"إن تلامذتي أشكالهم عديدة. بعضهم يشبهون البارود، ينفجرون انفجاراً كاملا عند اصطدامهم بشعلة الحقيقة. فيما آخرون يشبهون القش، وآخرون يشبهون الحطب الأخضر، وآخرون مثل التربة الرطبة"..

"الضحك يسقط الأقنعة". إنه ينتمي، كما تقول الكاتبة الفرنسية الشهيرة جاكلين كيلين Jacqueline Kelen، إلى "كرم الكائن البشري وسخائه". لقد أدرك الأطباء النفسانيون منذ بعض الوقت أنهم يستطيعون أن يعالجوا مرضاهم باللجوء إلى الضحك، حتى يسقطوا المقاومات اللاشعورية. لكن من البديهي أن الضحك لا يمكن أن يحقق الشفاء لصاحبه إلا إذا كان تلقائياً. والطبيب الناجح هو الذي يعرف كيف يضحك. إذ كيف يمكن لطبيب مكتئب أن يعرف إن كان مزاجك رائقاً؟

أمام صورة العالم الفيزيائي ألبرت أينشتاين التي يعرض فيها لسانه إلى الناس سألت ذات يوم ناسكاً بوذياً ما الذي يعرفه عن نظرية "النسبية"، فكانت إجابته ليست إجابة عالم في الفيزياء، بل إجابة خبير في النسبية حيث قال:"المرأة الجميلة لذة وبهجةٌ في عين عشيقها، وتسليةٌ في عين الناسك، وغذاءٌ في عين الذئب".

في الختام نقول إن الرجال الذين لا يضحكون ليسوا رجالا جدّيين. وما أسعد الرجال الذين يضحكون على كل شيء، وعلى أنفسهم على الخصوص. الكاتبة الفرنسية فرانسواز جيرود Françoise Giroud، التي ما فتئت تلقّننا دروساً في الابتسام، وهي تطبق جفنيها في كل لحظة، كتبت في دروسها الجذابة عن الحرية تقول:"الحرية... الحرية الحقيقية هي ذلك الفضاء من الحرية الجوانية التي تجعلنا ننظر إلى أنفسنا في لحظات حياتنا، وتجعلنا نضحك في هدوء من أنفسنا". أليست هذه الحرية هي حرية الفيلسوف الكامل؟ وأخيراً ألا يجدر بنا هذا القول:" أنت تتفلسف فأنت تضحك!".

عن "كليه نوفيل"

* كاتب ومترجم جزائري مقيم في الأردن

Meryad2003@yahoo.fr

مفلح العدوان*

سوق الجمعة

تسيح البسطات على بعضها..
تصادر من مكانها داخل ساحة العبدلي، إرث الحوانيت الحجرية، التي تتباهى بها الأسواق طيلة الأسبوع، معلنة عنها بالواجهات الزجاجية، وبالقفل، والباب، والأرفف، والكلام المنمق!!
الآن، يوم الجمعة.. موعد كسر الطابع الرسمي، للبيع والشراء، وأوان العودة الى إرث العرض والطلب الأول، كما كان في الأسواق العتيقة، حيث الألفة، والخير، وبساطة التعامل بين صاحب السلعة، ومن يحتاجها..

***

هنا سوق الجمعة: أصوات الباعة.. البسطات الممتدة.. لا توجد حدود بين الأشياء، فالخضار والفواكه تتداخل مع الملابس والمساحيق، والألعاب تحاذي الأحذية، بينما الكتب على مرمى التفاتة من البقدونس والجرجير ورائحة النعناع.. كل ما تراه العين معروض للمرتادين من كافة الطبقات، وشتى الذهنيات.

***

هنا سوق الجمعة: الأصوات جزء من أدوات السوق، المشترون يفاصلون، ويسألون، بينما الباعة يجيبون، وتعلو نداءاتهم، يموسقونها، ويغنونها، كأنهم في حالة عرض دعائي منافس على إحدى الفضائيات.

***

مكان تُستفزّ فيه كل الحواس..
بدءا من العيون التي تمتلك لغة ديناميكية في سوق الجمعة، لأنها تتربص بكل ما هو معروض أمامها، وتتأمل الباعة، وتتعقب خطى الصبايا الحسان، بينما الأيدي مشغولة بتقليب البضاعة، والتقاطها، ومعاينتها.. كما أن الألسن تثرثر جدلا، او صراخا، من قبل الباعة والمرتادين.
والحركة لا تتوقف..
والأقدام تسير في دوران مكوكي، بينما على بسطات جانبية تفوح روائح شواء للحوم غير معروف مصدرها، أو أطعمة مشكوك في صلاحيتها، لكن رغم كل ذلك هناك أفواه تأكل، وتمضغ، وهناك آخرون يكملون المسير في الممرات بين بسطات السوق، ويتركون مساحة للعتالين وهم يسيرون وراء بعض مرتادي السوق بسلالهم التي يردفونها على ظهورهم وهي مملوءة بالأكياس المتخمة بشتى الأصناف والبضائع!!

***

هنا سوق الجمعة: سيارات سياحية، ودبلوماسية، وخاصة، وعمومية، كلها تقف قريبا حيث ينزل منها من تحملهم الرغبة في أن يعيشوا التجربة ليكونوا بعضا من تفاصيل السوق، بدءا من زاوية العطارين الذين تفوح من صناديقهم روائح الأعشاب والتوابل، ومرورا بزوايا العاب الأطفال وزينة الصبايا، قبل أن يدخلوا في مجتمع البسطات، والملابس المعلقة، والأحذية المبذورة كما الحبوب على أرضية السوق..
تلك بعض صور الواقع في ساحة العبدلي، يوم الجمعة، منذ الصباح وحتى يهل المساء، حيث ينتهي النهار، فتتثاءب البسطات، وتبدأ الحركة تتبخر، ويخلو المكان، ويرتحل الناس، ويختفي الباعة، ولا يبقى سوى عمال النظافة، يكشطون من على أرضية العبدلي ما تبقى من ذاكرة عالقة سقطت، هناك، من روّاد سوق الجمعة!!

* كاتب اردني
mefleh_aladwan@yahoo. com

مدخل إلى دراسة سير الكاتبات العربيّات الذّاتية

جليلة الطريطر*

الكتابة في السّيرة الذاتيّة مساحة إبداعيّة جديدة اكتسحتها أقلام المبدعات العربيّات(١) خلال النصف الثاني من القرن العشرين خاصّة، وهي صائرة يوما بعد يوم إلى النّضج والاكتمال والتطور بفضل ما يتحقّق لها من روافد كتابية محدثة. فهي على ذلك جديرة بالدّرس والاستقراء لا لكونها تندرج ضمن المنظومة الإبداعيّة العربيّة فحسب، وإنّما لأنها تعبّر إلى ذلك عن قضايا الأدب النسائيّ في شفافيّتها المرتبطة عضويّا بالتّعرية عن الحياة الشخصيّة الحميمة وهو ما يؤهّل مقام الأنوثة ليكون الموقع الفعّال الذي يتمّ انطلاقا منه رصد خصوصيات المنظور النسائيّ في صياغة الرؤيتين الذّاتيّة والموضوعيّة للأنا والعالم. ولا نشكّ في أنّ التّجربة الكتابيّة النّسائيّة شكّلت من ناحية أخرى أبعادها الجماليّة المخصوصة الّتي ساهمت في إثراء فضاء التّجريب الكتابيّ في حقل السّيرة الذّاتية بصورة عامّة.

ولمّا كانت قضايا السّيرة الذاتيّة في الأدب العربي تتجاوز تعيين الخصوصّيات النّصيّة المندرجة ضمن القراءة الوصفيّة إلى معضلتي التّصنيف والتّنظير اللّتين يكون بهما أو لا يكون النّص نصّا في السّيرة الذّاتيّة رأينا أن نقف عند أهمّ المقولات النّقدية المؤسّسة للكتابة السيرذاتيّة ومرتكزها ثلاثة مستويات: التّلفظ والملفوظ والتقبّل. وهي توطئة أجناسيّة هيّأتنا لدراسة مقوّمات الحضور الأنثوي في ثلاثة مسالك: مسلك مركزيّ قوامه دوران الفعل الكتابيّ السّيرذاتيّ عموما على التّأسيس لخلافيّة الهويّة الأنثويّة الفرديّة، ويتفرّع هذا المسلك بدوره إلى مستويين فرعيين: صراع المثال الاجتماعيّ النّمطي للهويّة الأنثويّة مع هويّات الكاتبات العميقة، ومحاولة خروج الأنا الأنثويّ السّيرذاتيّ من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع لغاية توسيع دائرته الذّاتيّة، الوجوديّة والاجتماعيّة.

مستوى التلفّظ:

يتميّز التّلفظ السّيرذاتي بسمتي الواقعيّة والأصالة-(٢) authenticité - وهما سمتان متكاملتان متلازمتان، ذلك أنّ ذات التّلفظ هي في هذا الإطار الأجناسي " أنا أصلي واقعي "(٣) أي كيان واقعيّ، له هويّة مدنيّة معلومة، يحيل عليها اسم المؤلّف المثبت على غلاف كتابه.

إنّ الرّاوي في السّيرة الذاتية وهو منتج السّرد، ليس إذن بالشّخصيّة الخياليّة المختلقة، بل إنّه ضمير عائد على المؤلّف متّصل به وهو في الوقت ذاته المتحدّث بذاته عن ذاته، غير منفصل البتّة عن الشّخصية السّيرذاتية التي يروي قصّة حياتها. وعلى ذلك فالفعل التّلفظيّ في السّيرة الذّاتيّة هو فعل تعاقديّ مرجعيّ بالأساس قوامه تطابق الهويّات الثلاث الّتي هي الكاتب والرّاوي والشّخصيّة.

هذه المعطيات باتت تعرف في المواضعة الاصطلاحيّة بعقد السيرة الذاتيّة، أو العقد المرجعّي.(٤) Le pacte référentiel

و قد انتهى النّاقد الفرنسي فيليب لوجون في آخر ما صرّح به من أرائه النقدية إلى إضافة قيمة ثانية إلى مقولة العقد فوسمه بالعلائقيّ (٥) relationnel لأنّه لا يؤكّد خلافيّة

السيرة الذّاتية وانزياحها عن المتخيّل الأدبي فحسب، وإنّما يجعل الفعل التّعاقدي يكتسي إلى ذلك في هذا الحقل الإبداعي قيمة طلبيّة مخصوصة، قوامها حاجة المتلفّظ فيه إلى تعاطف القارئ مع شخصه واعترافه به كإنسان جدير بالحبّ والثّقة.

و رغم ما لمرجعيّة الفعل التّلفّظي كما درسناها من قيمة أجناسّية تمييزيّة لا تجحد، فهل نعدّها جامعة مانعة من تداخل السيرة الذاتية مع غيرها من الأجناس القريبة منها كالمذكرات خاصّة؟

مستوى الملفوظ:

إنّ أبرز ما أضفناه في إطار التنظير لمقوّمات الكتابة السيرذاتيّة الأجناسيّة التمييزيّة، هو مقولة " نحت الهويّة السردية "(٦)، وباختصار شديد، فقد اعتبرنا أنّ لبّ الملفوظ السيرذاتيّ ومدار إنتاج الكلام فيه هو على تأسيس هذه الهويّة السرديّة التي تنشأ عبر آليات الفعل السردي وخصائصه بحثا واستقراء لما هو ثابت أو جوهري في قصّة حياة الشّخصية المترجمة لذاتها، بحيث تغدو هذه الثوابت المنتجة في السرد من العلامات الدالة على الذّات المعرّف بها وهو ما أسمته لطيفة الزّيات "(١٩٢٣-١٩٩٦) بالنّواة الصّلبة " وعلى ذلك فالملفوظ في السيرة الذّاتية هو بالأساس ملفوظ تعريفي تفسيريّ يمكن تنزيل علاقته باسم العلم منزلة المحمول من موضوعه، ذلك أنّ اسم العلم وإن كان معرفة فهو معيّن غير معرّف وتمام تعريفه حاصل في الخطاب السّيرذاتي الّذي يشمله وهو ما يجعلنا نقول بأن مرجعيّة الملفوظ تتحدّد في اتّجاهين متعاضدين انعكاس واقعيّة المتلفظ على مرجعية الملفوظ واضطلاع الملفوظ في اتّجاه عكسي بنقل ذات التلفظ من مقام التّعيين (الاسم العلم) إلى مقام التّعريف.

مستوى التّقبّل:

إنّ لنصّ السيرة الذاتية أبعادا تقبليّة تواصليّة فذّة، لأنها تتنزّل في صلب المسألة الأنتروبولوجيّة وتقع في صميمها. فالمترجم لذاته صوت إنسانيّ حميم يخاطب صوتا إنسانيّا حميما ويستدرجه بشتّى الوسائل إلى دائرة حياته الخاصّة وقيمه الفرديّة مثلما يتوق إلى كسب مودّته والتفاعل مع عالمه الفكري والشّعوري. وعلى ذلك

فقارئ السيرة الذاتية، غير مدعوّ بالمرة "إلى تعليق شكوكه"، كما قال بذلك كولريدج لأنّ فعل التقبّل في السيرة الذاتية يقتضي أن يقتحم القارئ عالم النّص بعدّته وعتاده مستجمعا كلّ معطيات وجوده الخاصّة الحسيّة منها والفكريّة كما أنّ لحساسيّته التّاريخيّة ومواقفه الإيديولوجية اليد الطولى في تحديد مدى نجاحه في الالتحام بشخص المترجم لذاته واقتناعه به أو إعراضه عنه ومشاكسته. إنّ التّقبل في السيرة الذاتيّة يتجاوز مستوى تفكيك النّص والحكم عليه بالجودة أو الرداءة الفنّية إلى مستوى الاشتباك من خلاله مع منتجه لمحاورته محاورة الإنسان للإنسان.

السّيرة الذاتيّة بصيغة المؤنّث:

إذا كان المقام هو مقام الأنوثة، فهل يكون المقال إلاّ استجلاء لخاصّيات المقام وطموحا إلى تجذّر أصيل فيه؟

كلّ الكتابات السّيرذاتيّة الأنثويّة التّي استند إليها هذا البحث وهي"على الجسر" للدكتورة عائشة عبد الرحمن ١٩١٢-١٩٩٨، "رحلة جبلية رحلة صعبة" لفدوى طوقان ١٩١٧-٢٠٠٣"، حملة تفتيش أوراق شخصيّة" للطيفة الزيات١٩٢٣-١٩٩٦ وأخيرا " أوراقي حياتي " للدكتورة نوال السّعداوي ١٩٣١- ، تنهض شاهدا حيّا على أنّ تعاطي هذه الكتابة مغامرة قوامها تأصيل الكيان الأنثويّ في عالم تسوده قيم الذّكورة، وهي إلى ذلك بحث محموم يروم الكشف عن قيم العمق، أي ملامح الهويّة المخبوءة التي لا تطفو على سطح الوعي إلاّ بفعل ذلك الصّراع العنيف الذّي يكون بين استعصاء المقال وتأبّيه والرغبة العارمة في التّحرّر من عقدة المقام وضغطها الشّديد. ولا شكّ أنّ هذه الخطوة الجريئة رائدة لأنّها خروج من طور التّنكير إلى طور التّعريف ومن تحجّب الذّات الأنثوية إلى طور سفورها الروحي والفكري. وهي إلى ذلك خطوة لاحقة في كتابات المبدعات العربيّات لإنتاجهنّ التّخييليّ الذّي ظلّ يومئ من بعيد إيماء إلى مشكلاتهنّ وأحلامهنّ ولا يملك القدرة المباشرة على تمثيل رحلتهنّ الطويلة والشّاقة على درب الحياة في عالم لم يكن مهيّئا بعد للقبول بهنّ مشاركات في بناء دعائمه وتوجيه منظومته القيميّة ومسيرته التاريخيّة. إنّ المتخيّل الأدبي يظلّ بالقياس إلى الكتابة المرجعيّة عالما إشاريا تلميحيا لا تسمح آلياته البتّة بإسقاط ما يتهيّأ للناقد المؤوّل له على حياة المؤلف الشخصيّة، لأنّ المتخيّل الأدبيّ عالم منقطع المرجع Auto- référentiel (٧)

ليس من شكّ إذن في أنّ اقتحام الأديبات العربيّات " المغامرة" السيرذاتيّة كما أسماها نعيمة في "سبعون" تجسيم لمرحلة ما بعد المتخيّل الأدبيّ، مرحلة حاسمة بوصفها رمزا لتخطّي الحجاب التّخييليّ المسدل على تفاصيل الحياة الحميمة وتعرية جريئة من مقوّمات الذات الأنثويّة التي ظلّت لأمد طويل من التّاريخ محاطة بأسوار التخفّي والكتمان ومصنّفة في باب العورات التي لا يجوز لذي عقل أن يفكر في الكشف عنها أو النّظر إليها في وضح النّهار.

فالمطروح حينئذ هو تبيّن خصوصّيات الكتابة السّيرذاتيّة بصيغة المؤنّث وبعض قضاياها الجوهريّة وهو ما يمكن التّمهيد له في المحاور التّالية:

١- التأسيس لمشروع الهويّة أو جدلية المعيش والمكتوب.
٢- صراع الهويّة النمطيّة وهويّة العمق.
٣ - الخروج من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع.

التأسيس لمشروع الهويّة: أو جدلّية المعيش والمكتوب:

لماذا اقتحمت الكاتبات العربيّات مجال الكتابة السيرذاتيّة؟ ماذا تضيف هذه الكتابة إلى وجودهنّ الإنساني ورصيدهنّ الأدبي؟

الإجابة عن هذين الاستفهامين تتوقّف على إدراك خصوصّيات الممارسة السيرذاتيّة عند المبدعات العربيّات وأولى هذه الخصوصّيات هي نحت هويّة العمق وترميم تصدّع الكيان من خلال المشروع الكتابيّ السّيرذاتيّ.

نحت هويّة العمق:

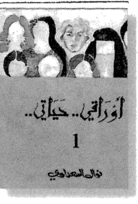
لا شكّ أنّ البداية في المغامرة الكتابيّة، هي رحلة المعيش بكلّ ما تحيل عليه من تقلبات واهتزازات عنيفة شهدتها حيوات المترجمات لذواتهنّ باعتبار مرورهنّ خلال القرن العشرين بفترة انقلابيّة شاملة هزّت أركان مجتمعهنّ التقليدي الذّي كان يسير بخطى متعثّرة نحو الحداثة والعلمنة. وقد انعكست مضاعفات هذه التّحوّلات كأشدّ ما يكون على المرأة العربية بالخصوص لأنّها كانت تمثّل الكيان الحيويّ الذّي احتدمت فيه تناقضات هذه المرحلة التاريخيّة.

إنّ تنزّل المترجمات لذواتهنّ في قلب هذا الصراع التّاريخي جعلهنّ يشعرن بأنّ مجال حياتهنّ المعرفيّ والعاطفيّ كان الفضاء الذي اصطرعت فيه حركات المدّ والجزر الاجتماعية، ممّا جعل شخصياتهنّ عرضة لاهتزازات وتمزّقات مستمرّة كانت تشعرهنّ بأن رحلة المعيش هي رحلة تطوّر متقلّبة (٨). فلا يكاد يتشكّل طرف منها في خطّ مستقيم حتّى يرتدّ طرفها الآخر إلى النقيض، الأمر الذي أربك شعورهنّ بتنامي شخصياتهنّ تناميا صحّيا وجعلهنّ يجدن صعوبة في لملمة أشلاء ذواتهنّ المنقسمة المغتربة في واقع لا تهدأ عواصفه ولا تكاد الكاتبات العربيات يتبيّن مسالكه.

لذلك كلّه، كانت الكتابة الارتجاعيّة الهادفة إلى تمثّل المعيش تمثّلا مابعديّا وسيلتهنّ إلى تقويم رحلة حياتهنّ وإخضاع ما اعتراها من اهتزازات عنيفة إلى منطق الترابط السردي الهادف إلى استخلاص المغزى واستقراء كلّيات الهويّة الغائمة في متاهات الوقائع اليوميّة المتضاربة. فالكتابة السيرذاتيّة كما تمثّلتها لطيفة الزّيات مثلا هي "حملة تفتيش" في حقيبة العمر تفتيش في الحواشي وطبقات الوجود الحميم من خلال محاصرة الرّاوية لأزمنة متباينة متنافرة طاردت خلالها ذاتا منقسمة حاضرة غائبة، واعية تائهة، لذلك تجلّت اللّعبة السرديّة بصورة لعبة اتصاليّة انفصاليّة بين المعيش التلقائي الفوضويّ والوعي الكتابيّ بالحقيقة المخفيّة. وعلى ذلك تماهى زمن الكتابة مع زمن الوعي المابعدي بجوهر الأنا القابع في ثنايا عتمة الذاكرة. فالكتابة فعل تكليم يسائل الذاكرة ويرقى باطّراد نحو تجاوز سطحية المعيش وبلورة حقيقة عليا قوامها تجاوز التمزّق ومظاهر الغربة المتناثرة على خطّ تسلسل الحياة المتعاقبة. وهو ما جعل الأنا السيرذاتي في نصّ لطيفة الزّيات يشهد انفجارا إلى ضميرين مستقلين: " أنا" و" هو"، ذلك أن الشخصيّة تتّخذ أكثر من وجه لامرأة واحدة ومتعددة في نفس الوقت أهمّها: " امرأة سجن الحضرة " و" المرأة في بداية زيجتها الثانية ". وعلى ذلك كانت الرّاوية همزة وصل بين هذه الوجوه تفصل وتصل بينها في سبيل بلورة ما أسمته ب"النواة الصلبة". وقد اختارت نوّال السعداوي أن تجعل من رحلتها الكتابيّة اجتيازا للمسافة الفاصلة بين الصورة والأصل، فالصورة هنا تحيل على تزييف المرجعية الذاتيّة وطمسها « ربما كنت أريد شيئا أن أرسم للعالم من حولي صورتي الحقيقية تلك التي طمسوها بصورة أخرى» (٩) أمّا الأصل فهو « هذا البحث عن الحقيقي وراء غير الحقيقي » (١٠) لذلك أضحت الكتابة عندها فعلا استكشافيا لأنّه تنقيب وبحث عما أسمته بـ « سبيكة الذهب أو الجوهرة المكنونة تحت الغطاء المعتّم(١١)».

و لما كانت الكتابة أداة حفر وتنقيب في الذات عند المترجمات لذواتهنّ العربيّات، فلا عجب في أن يحدث في أذهانهنّ

استبدال موقعيّ بعيد الدّلالة بين الأوراق والحياة، فإذا المعيش يتشكّل عندهنّ في صورة اللاّمعقول، أي ما هو مختلط مشوّش غير قابل للتمثّل العقلاني فضلا عن كونهنّ لا يسيطرن عليه، في حين أضحت الأوراق كناية عن الكتابة، هي فضاء الحياة الحقّ لأنّها مساحة لقاء حميمة بين ذات السّطح وذات العمق، فيها تتمّ محاورة مختلف أبعاد الأنا وإستجلاؤها وهي المغمورة بصدإ ما هو حدثيّ عارض أو مزيّف مختلط.



ومن هنا أضحت الكتابة قيمة ثابتة بل قيمة تعلو كلّ القيم الأخرى في حياة المترجمات لذواتهنّ العربيّات.«أنا أكتب إذن أنا موجودة » (١٢) هكذا كانت نوال السعداوي تتمثّل الكوجيتو الدّيكارتيّ على أنّه وجود لا يكتمل ولا يتحقّق إلاّ في عالم الكلام، فالفضاء الحقّ عندها هو فضاء التحدّي لأنّ القهر وإلجام الصوت الأنثوي لا يمكنهما البتّة أن يؤولا إلى المسالمة والمهادنة. الكتابة حينئذ فعل نقدي ثوريّ أو لا تكون «سأكتب ما لا يكتب» (١٣)

معضلة اسم العلم:

إنّ أهمّ ما يميّز مقولة التّأسيس لملامح الهويّة الأنثويّة في السيرة الذّاتيّة هو التنافر الكائن بين المعطيين الفردي والجماعيّ في مستوى الإحالة الاسميّة، وهو تنافر ظهر بمظهر الازدواجيّة الجادّة عند نوال السعداوي خاصّة، ذلك أنّ التسميّة كانت تحيل عندها على صورها الفرديّة- والتسميّة هي بالأساس تعيين وتخصيص للفرد الواحد وتنزيل لهذه الفرديّة في سياق الانتساب الاجتماعي- ولكنّ المترجمة لذاتها كانت تشعر ابتداء من آليات تسميتها بأنّها واقعة في شرك دائرة تاريخيّة محكمة الإغلاق متجاوزة لها تملي عليها نسق تمثّلها لتاريخها الشخصيّ وترسم لها من ناحية أخرى بوصفها أنثى دائرة فاعليّة مقيّدة ليس لها أن تخرج عن حدودها الماقبليّة الصارمة. وهو ما تجلّى في شعورها بأنّ الظّاهرة الانتسابيّة جزء لا يتجزأ من مدارات قهر المجتمع الأبوّي الذكوريّ وتسلّطه لأنّ قوامه إقصاء الأنوثة. لذلك أعلنت الرّاوية نفورها من ارتباط اسمها الثلاثي أو الرّباعي بكائنات ذكوريّة مجهولة في حياتها: «حبش الذي مات قبل أن أولد، وجثّة أبيه السعداوي الرجل الغريب المجهول الذي انحفر اسمه فوق جسدي منذ ولدت وفوق كراريسي في المدرسة وشهادات نجاحي وتفوقي أغلفة كتبي التي كتبتها بقلمي بالعرق والدموع والدم...» (١٤)

هذا النفور من التّحدد على مستوى الهويّة بالقياس إلى المجهول كانت الرّاوية تعيشه على أنّه عنف سافر واغتصاب لحقيقة الذّات الحميمة التي تجد مستقرّها في الجذر الأمومي المقصى:«لكن اسم أمّي ذهب معها إلى العدم» لذلك كانت الكتابة حربا معلنة على تزييف تاريخ الذّات الأنثويّة بداية من تزييف عمليّة الانتساب: منذ أمسكت القلم بين أصابعي وأنا أقاوم هذا التاريخ أقاوم التزييف في السجلات الرسميّة ».

لئن بلغت هذه الازدواجيّة قمّة تأزّمها وانفجارها مع نوّال السّعداوي فإنّنا نستطيع اقتفاء بعض آثارها الأخرى عند بقيّة المترجمات لذواتهنّ. فقد عمدت بعضهنّ إلى استعمال اسم مستعار بديل للإسم الحقيقي يمكّنهنّ من تأكيد وجودهنّ الفكري والاجتماعي من خلال الالتجاء إلى قناع حاجب يقيهنّ مغبّة الاصطدام بالمواضعات والحساسّيات الذكوريّة السائدة. وهو أسلوب وقائي يقوم على استراتيجيّة المراوغة والمخاتلة دون التفريط في فرص إثبات الذّات وتمكينها من التسلّل إلى مناطق معرفيّة حسّاسة كولوج عالم الكتابة الصحفيّة مثلا، فقد كان عائشة عبد الرحمن تمضي مقالاتها النقديّة باسم " بنت الشاطئ"، كما أخفت فدوى طوقان فيما نظمته من قصائد غزليّة بعثت بها إلى إلى مجلّتي " الأمالي" و"الرّسالة"، حقيقتها الإسميّة تحت غطاء إسم مستعار وهو " دنانير".

ولا شكّ أن هذه الإستراتيجية الاستعاريّة تكشف عن تحصّن الكاتبات وتقنّعهنّ إزاء تردّد المجتمع العربي في فتح أبواب الارتقاء المعرفيّ للمرأة وضرب الحصار عليها بوصفها أوّلا وأخيرا أنثى مهيّأة للأمومة والمحافظة على النّوع وكائنا قاصرا تجب حمايته والحفاظ على شرفه.

ورغم كل الإحباطات التي عرفتها المترجمات لذواتهنّ العربيات في حياتهنّ الخاصة والعامة، فإنّ سيرهنّ الذاتيّة كانت إعلانا عن طور جديد في التاريخ العربيّ، طور كسر طوق الصمت المفروض على المرأة العربيّة وتبلور الوعي بضرورة التأسيس لتاريخ النساء المهمل:" للنساء تاريخ غير مكتوب تتناقله الألسنة جيلا بعد جيل" لذلك فسيرهنّ الذّاتيّة هي فاتحة تاريخ نسائي حديث تخرج فيه المرأة العربيّة من طور التنكير إلى التّعريف مثلما يخرج فيه التّاريخ العربي من طور الوصاية على المرأة إلى طور الإقرار بأهليّتها وحقّها المشروع في تكييف سياقها. وما تحرّرها وإثباتها لذاتها من خلال ممارسة هويّتها القلميّة إلّا طفرة من طفرات تقدّم المجتمع باتّجاه تحقيق المساواة بين فئاته.

إنّ مشروع تأصيل الكيان الأنثوي كان جزءا لا يتجزّأ من طموح المرأة المبدعة إلى تغيير قواعد نظام المجتمع الأبويّ ومحاربة مظاهر التصدّع والقطيعة الكائنة بين بعض فئاته المغتربة وبالأخصّ منها تلك التي تنتمي إليها النّساء: فئة المعذّبات في الأرض.

صراع الهويّة الاجتماعيّة النمطيّة وهويّة العمق:

تتنزّل معضلة بناء الهويّة الفرديّة عند المترجمات لذواتهنّ العربّيات في صلب خصوصّيات المنظومة القيميّة الاجتماعيّة الفاعلة في سياقهنّ التاريخي العربي الحديث. وهي على ذلك تغطي بالضرورة المقام الأنثوي وتشمله بل وتعمل في مستوى آلياتها على تجذيره في سياقه الإيديولوجي المخصوص الذي تهيمن عليه قيم المحافظة والتمييز التفاضلي بين الجنسين. ورغم تردد أصداء الحركات الإصلاحيّة التحديثيّة المنادية في العصر الحديث بتحرير المرأة العربيّة وإصلاح شؤونها في واقع الحياة لأنّها أمّ ومواطنة فإنّ سيادة السلطة الذكوريّة وهيمنة قيم المحافظة التي تتجلّى في عجز العقليات السائدة ولا سّيما الأبوّية منها عن مواكبة دواعي التحديث والأخذ بأسباب تحرير المرأة من القيود الأخلاقيّة المجحفة والعادات البالية، قد شكّلت جميعها عائقا حال دون تألق الذات الأنثويّة. فجلّ المؤثّمرات الاجتماعيّة الخارجيّة كانت تشكل ضغوطات قاسية كانت ترزح بكلّ ثقلها على طموحات الكاتبات العربيّات وتخنق تطلعاتهنّ الفطريّة إلى تحقيق ذواتهنّ تحقيقا يحتكم إلى طبائعهنّ والقوى المحرّكة لعالمهنّ الفكري والشعوريّ وذلك في مختلف أطوار نشأتهنّ ونضجهنّ.

وهو ما جعلهنّ يشكين في سيرهنّ الذّاتيّة تذبذب حياتهنّ وهشاشتها فضلا عن تألمهنّ من وقوعهنّ في صراع عنيف بين صور تمثّلهنّ لذواتهنّ الفرديّة والصورة النمطيّة المتداولة اجتماعيا للأنثى الأنموذجيّة التي كانت تطارد هؤلاء الأديبات الثائرات في أحلامهنّ ويقظتهنّ. وهي صورة أشبه ما تكون بالقشرة الخارجيّة الزّائفة كان المحيط الأسريّ يعمل على تكريسها ويعاضده في ذلك المحيط الاجتماعي الخارجي بصفة أعمّ. وهو ما جعل مشروع بناء خلافيّة الهويّة الفرديّة يتمظهر في

السيرة الذاتية الأنثويّة في شكل معركة بين الأنا والآخر بين الذّاتيّ الخاصّ وما هو جماعيّ مشترك، بين الأنوثة والذكورة خاصّة.

لقد كانت الصورة الأنثويّة النّمطيّة قائمة لنسف مبدأ الفرديّة الأصيلة، فضلا عن القول بمشروعيّة تطلّع الذات الأنثوية إلى مقام إنساني رفيع تنتفي منه أسس التّمييز الجنسيّة لتحلّ محلّها مقولة الكفاءة المطلقة أو المساواة بين الجنسين في عالم ديمقراطي لا يحتكم إلى لغة العنف والقهر. لذلك بدت الهويّة الأصليّة أو هويّة العمق الأنثويّة في الحكايات السيرالذّاتيّة هويّة مغتربة، ولكنها في الوقت ذاته منغرسة في باطن التربة الحميمة وغير قابلة للاستبدال بهويّة اجتماعيّة سطحية زائفة وفاقدة الصلة بكلّ دوافع الذّات الحقيقيّة الأصيلة، لأنّ هذه الهويّة النّمطيّة ليست أكثر من قناع وهميّ زائف ومثقل بكلّ ألوان القهر والإلزام يجعل من النساء على تعدّدهن واختلافهنّ في الاستعدادات الفطريّة والأمزجة نمطا واحدا متكرّرا لأنموذج ما قبليّ جامد، وهو ما أشرنا إليه بصراع الأصل والصورة عند نوال السعداوي في جغرافيّة تكوينها الذّاتي.

وفي هذا الاتّجاه نفسه تنزّلت معضلة بناء هويّة العمق عند فدوى طوقان، فقد شبّهت هويّتها الأصيلة تلك التي تنبع من أعماق وجدانها وتلتهب بمشاعرها وانفعالاتها الخاصّة "بالبذرة الصغيرة" الّتي تنزع على الدوام إلى التّجدد وتأبى "الثبوت والاستقرار" فهي على حدّ تعبيرها "قوة دافعة تتحرّك داخلها كالدينامو لا تهدأ"، ولكنّ هذه الحركة لم تكن لتصيب مرماها لأنّها محكومة على الدّوام بقالب فولاذي يكبّلها ويلجم جموحها. وقد آل هذا التنافر بين القوّتين الضاغطة والدّافعة إلى توليد طاقة ثوريّة موحّدة بين الكاتبات العربيّات وإن كانت درجة فاعليّتها متفاوتة القيمة من واحدة إلى أخرى، هذه الطاقة المختزنة وسمتها فدوى طوقان "بالبركان الثائر الذي يمكن أن ينفجر في أيّة لحظة ليطيح بالقاعدة والأساس الذي قام عليه ذاك القالب اللّعين".

لقد كان من الطبيعي جدّا والحالة هذه، أن تذهب المترجمات لذواتهنّ العربيّات وعلى رأسهنّ لطيفة الزيّات إلى تصوير قصّة بنائهنّ لشخصياتهنّ المتعثّرة على أنّها ضرب من الجهاد الأصيل المتواصل، جهاد سمته التحدّي والخروج من طور التشيّؤ إلى طور الوجود الواعي المسؤول، ومن طور التبعيّة إلى الآخر إلى طور فرض الإرادة الفرديّة والوفاء غير المشروط لقيم الذّات. وهو ما تجسّم من بعض الوجوه في تكرار تجربتي الزواج والطلاق بحثاعن تأصيل الكيان ورفضا للتقوقع في تمثيل دور المرأة العاشقة أو الأمّ الضعيفة القاصرة ماديّا ومعنويّا، كما يظهر ذلك من خلال تجربتي لطيفة الزيّات ونوّال السّعداوي خاصّة.

وقد كان لهذا الصراع وجهان على الأقل: وجه نبيل أسبغ على سير المترجمات لذواتهنّ العربيّات سمة بطوليّة فذّة، فكان بذلك رمزا لفاتحة تاريخ نسائيّ جديد تقف فيه المرأة العربيّة وهي عزيزاء مصارعة ضدّ تيّارات جارفة من المواضعات الاجتماعيّة الجامدة، باحثة عن تأصيل كيانها في مجتمع متخلّف تسوده قيم متدهورة، ووجه ثان مؤلم تكاد مضاعفاته تعصف بالتّوازن النفسيّ والفكريّ لشخصيّات هؤلاء المتمسّكات بتأكيد حقيقتهنّ الوجوديّة. وهو ما يتجلّى في وقوعهنّ فريسة أعراض شبه مرضيّة تكاد تكون واحدة عندهنّ أهمّها الانطواء على النّفس، وتفضيل العزلة "عدت أوغل في هجرتي النفسيّة في الرحيل داخل الذات"، على ركوب الموجات الاجتماعيّة ومواضعاتها المبتذلة. وقد بلغت هذه النّزعة ذروتها في حياة فدوى طوقان الّتي تقول إنّها كانت عرضة في سنّ مبكّرة للذهول عن النّفس والسقوط في حالات من الغياب عن الذات أشبه ما تكون بالهذيان بلغت بها مؤقّتا مبلغ فقدان الصلة بالواقع الخارجي والذّاتي.

وقد كانت أعراض العزلة هذه في واقع الأمر مؤشرا على عدم الانتماء والتذبذب الذّاتي، كما أنّها كانت نتيجة طبيعيّة للشعور المتواصل بالإحباط والخوف من المستقبل، وهي وضعيّة آلت في أسوإ حالاتها إلى إقدام بعض الكاتبات في بعض أطوار حياتهنّ إلى الانتحار أو التفكير فيه ولولا أنهنّ تسلّحن بالكتابة للتّنفيس عن المكبوت في ذواتهنّ، وجعلن من القلم وسيلتهنّ لتجاوز أزماتهنّ المتكرّرة لما استطعنا أن يثبتن أو يعدن في كلّ مرة بناء توازنهنّ واستقرارهنّ الفكري والشعوري وهو مؤشّر على أنّ فعل الكتابة بالنسبة إلى الكاتبات العربيّات مثّل استراتيجيّة دفاعيّة صحيّة كانت ترمي إلى تأكيد الذّات مثلما كانت تتّخذ أبعادا علاجيّة قبل أن تكون أداة تواصليّة مع الآخر. إنّها خروج من الذّات إليها بالدرجة الأولى، ومحاورة للعالم في مرتبة ثانية.

الخروج من صيغة الفرد إلى صيغة الجمع:

إلى أيّ حدّ كان استناد بنية الهويّة الأنثويّة إلى مقوّم الفرادة شرطا مانعا من اختلاط الأنا بالآخر وعازلا بالضرورة بين صيغتي الإفراد والجمع في الخطابات السيرذاتيّة النسائيّة؟ هل الاختلاف والتّمايز قيمتان عازلتان بالأساس، أم يمكن الخروج من الأنا المفرد إلى الكيان الجمعي خروجا ضروريّا لتحقيق عودة أصيلة إلى صميم الذّات المستلبة أين تتمّ المصالحة وتفكّ معضلة التنافر القائمة بين الفردي الخاصّ والجمعي المشترك؟

لا شكّ في أنّ مراحل إثبات المبدعات العربيّات لوجودهنّ الذّاتي المستقلّ كان تأكيدا لمظاهر اختلافهنّ وفرادتهنّ، أي انزياحهنّ عن كلّ الصور النمطيّة للأنوثة المكرّسة اجتماعيّا. ومن هنا تطوّر كليّا التعارض القائم عند الكاتبات العربيّات بين مفهومهنّ للفرديّة ومفهوم الأنوثة السّائد، إلى ثورة عارمة على الأنوثة في حدّ ذاتها كعائق يحول دون تحقيق الذّات الفرديّة وانتعاشها في محيط يجعل من الأنوثة غلاّ أو إعاقة، وينظر إليها بمنظور إقصائي دونيّ. لذلك كانت مقوّمات الفرادة لا تتشكّل البتّة على أرضيّة الأنوثة ولا تستمدّ منها، بل كانت تتوسّل بالمقوّمات الإنسانيّة العامّة لتجعل منها الأساس المتين الذي يشرّع لبناء هويّة فرديّة خلافيّة منتعشة ومؤثّرة ايجابيّا في محيطها. وفي هذا المستوى بالذّات تتجلّى آليات بناء الهويّة الأنثويّة الخلافيّة بالمقارنة مع ما هي عند المترجمين لذواتهم، فما من شكّ في أنّ موقع الذكور الجنسي المميّز لم يكن مطلقا محلّ تعارض مع إثبات مقوّم الفرادة ولا متنافرا مع مقوّمات الإنسانيّة التي تنبني عليها الشخصيّة الذكوريّة.

لقد كانت صيغة المفرد في الخطابات السيرذاتيّة النسائيّة تعبيرا عن فرادة مخصوصة تتميّز عموما بالثورة على مفهوم الأنوثة السائد وكلّ متعلقاته المظهريّة والسلوكيّة، كما كانت هذه الصّيغة متجذّرة في الآن ذاته في تربة إنسانيّة قوامها التّمسك الصارم باستقلاليّة الكيان الذّاتي ورفض كلّ أشكال التبعيّة الفكريّة والشعوريّة. وهو ما تحقّق لهؤلاء المترجمات لذواتهنّ بفضل أخذهنّ بأسباب الترقي المعرفي ومواظبتهنّ على شحذ مواهبهنّ الأدبيّة من خلال ممارسة فعل الكتابة واتّخاذه أداة لتجلية الأنا وبلورته "أنا اكتب إذا أنا موجودة "، " أخلق كلماتي وكلماتي تخلقني ". لقد تمركز مفهوم الفرادة عند نوّال السعداوي في أكثر من مستوى لأنّه لا يستكمل عندها إلاّ بتحقيق ضرب من الاكتفاء الذّاتي المؤشّر على نضج الشخصيّة من خلال استقلاليّتها الاقتصادية أوّلا ثمّ العاطفية والفكريّة ثانيّا، وهو ما تجلّى في المسافة النّقديّة الفاصلة في الخطاب بين مقوّمات العالم الخارجيّة ومقوّمات عالم الشخصيّة الدّاخليّة. ولئن استطاعت نوّال السّعداوي أن تحقّق بعد طول معاناة عاطفيّة توازنا بين الحاجة إلى الآخر والتّمسّك بمقوّمات الفرادة واستقلاليّة الشخصيّة، فإنّ لطيفة الزّيات انتهى بها حرصها الشّديد على الوفاء لقيم الذّات الحميمة إلى قطيعة نهائيّة بين مشاعرها

الأنثويّة وأفكارها، فإذا هي تعيد في سيرتها الذّاتيّة النّظر في فترات من حياتها الزوجيّة والعاطفيّة واسمة إيّاها تارة بأنّها كانت فترات "توحّد موهومة" ومرحلة "تضييع الكيان في الكيان" تارة أخرى حتّى أضحت ترى في المرأة المنغمسة في أنوثتها التي كانتها امرأة مخرّبة من الدّاخل لأنّها انقادت لسلطة العشق واختارت أن تذوب في الآخر وتطوي سمات فرادتها الإنسانيّة المثلى كما كانت تجدها وتحسّ بها عند خلوها إلى نفسها وارتطامها بحقيقتها الباطنة.



لقد كانت ولا تزال قضيّة الفرادة الطابع المميّز للكتابة السيّرذاتيّة خاصّة إذا ما تعلق الأمر كما هو الحال هنا ببناء الهويّة الأنثويّة في مجتمع يحاصر المرأة ويسلّط ضغوطا شتّى على كيانها، والملاحظ أنّ سعي المترجمات لذواتهنّ إلى التّشبّث المرضي أحيانا بفرادتهنّ ووفائهنّ لذواتهنّ جعلهنّ عرضة للانفصال عن الآخر انفصالا كاد يبلغ أحيانا مبلغ القطيعة أو استحكام العداء بين الشخصّية السّيرذاتيّة ومحيطها البشري الّذي لم ينجح غالبا في تفهّم حاجاتها وتوجّهاتها اللانمطيّة، ممّا كان يولّد معاناة وشعورا بالغربة وسقوطا في الحزن المتكرّر. ولكن هذه المعادلة الصّعبة لم تستحل مع ذلك تمام اللاستحالة، فقد كانت القضيّة الوطنيّة بمثابة المتنفّس أو المنفذ الآمن الّذي استطاعت أن تتسرّب منه الذّات الفرديّة في صيغتها المؤنّثة المفردة لتقتحم دائرة الذّات الجمعيّة وتتماه معها وبذلك التأم الضّميران المفرد والجمع وأضحى انفصالهما أو قل تنافرهما، توحّدا وتواصلا أصيلا، لا يمزّقه في هذه المرّة الاختلاف التّمييزي بين الذّكورة والأنوثة.

لقد وجدت المترجمات لذواتهنّ في حماسهنّ للقضيّة الوطنيّة وانخراطهنّ في جبهات العمل الفدائي كما هو شأن نوال السّعداوي أو الاندفاع في العمل السّياسي، مجالا راقيا لممارسة قيمهنّ الفرديّة المتعطّشة لبناء عالم مثالي تنتفي منه كلّ صنوف القهر والعبوديّة والاستغلال. ومن هنا بات النّضال في ضلّ الجماعة أرقى أشكال تحقيق الذّات الفرديّة وفرض وجودها الفعّال في الواقع المعيش بل كان هذا النّضال الحماسي في السّيرة الذّاتيّة النّسائيّة علامة على ولادة جديدة حلّت محلّ الولادة البيولوجيّة التي لم تكن لترتبط في مخيّلة المترجات لذواتهنّ إلّا بتميّز الذّكورة ودونيّة الأنوثة الموؤودة في المهد. لذلك صدعت لطيفة الزّيات بقولها: " إنّها من عباءة الوصل الجماهيري ولدت" واعترفت نوال السّعداوي بأنّ أسمى مظاهرالحبّ التي عرفتها في حياتها هي حبّ الوطن لأنّ الوطن هو الكلّ الّذي لا يفصل بين أبنائه فهو الأقدر على توليد لحظة انتشاء قصوى قوامها التّوحّد المطلق بين الذّات المؤنّثة المفردة وكلّ مظاهر الوجود التي تشملها فتضحي بذلك لحظة تحرّر قصوى تنعتق فيها الذّات الأنثويّة المقصاة من قصورها المزعوم وعبوديّتها وعقدها لتنصهر بذات رمزيّة عليا تشملها وتحتفي بكلّ مظاهر فرادتها وسماتها الإنسانيّة النبيلة: "المظاهرة الوطنيّة الأولى في حياتي، لأوّل مرّة أعرف معنى الوطن، يولد الحبّ شلالا هادرا يكتسح الحواجز بين الحلم والحقيقة بين الجسد والعقل. تلتحم الأجزاء في الكل، تذوب الأرض في السّماء. يتلاشى الفاصل بين الحياة والموت واللّذة والألم يحلّق الإنسان في الجوّ أو يسبح في جوف البحر كالأسماك يفعل أيّ شيء وكلّ شيء".

أليست تجربة الخروج من أسوار الأنا، أشبه ما تكون هنا بالتّجربة الصّوفيّة الاتّحادية، إنّها تجربة كشف وتجلّ لأنا واحد ملتئم يعيش متناغما مع ذاته والعالم، عالم تطهّر من أدرانه فأضحى جسدا روحيّا صرفا يحتضن كلّ الأجساد المنحدرة عنه فلا فضل بينها لذكر على أنثى، لأنّ الكلّ وحدة روحيّة مطلقة " أنسى أنّهم رجال من جنس آخر،نصبح جنسا واحدا، نذوب داخل جسد واحد أو روح واحدة بلا جسم... أسير بينهم بلا جسم بلا اسم بلا أب ولا أمّ لا أسرة، هؤلاء هم أسرتي وأهلي وبيتي ".

إنّ التّجرّد من كلّ قرائن الهويّة الفرديّة، يصبح علامة على تذويب الفرادة بكلّ متعلقاتها في هويّة أشمل هي الهويّة الوطنيّة الجمعيّة. وفي هذا المقام بالذّات يصبح الخروج من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع نفيا لذات مغتربة معلّقة بين الأرض والسّماء وإثباتا لذات مطلقة متحرّرة لا تجد تحقّقها الأمثل في ضلّ مساحة الوجود الفرديّة ومتعلّقاته المادّية، بل في تجرّدها من كلّ ما هو أرضي يشدّها إلى أسفل وتعلّقها بما هو معنويّ روحيّ ليست له أطر ولا حدود ماقبليّة تمييزيّة. هكذا كانت التجارب النّضاليّة في السّيرة الذاتية النّسائيّة ارتقاء من فاجعة الأنوثة المحبطة والمحاصرة اجتماعيا إلى فرحة الوجود الإنسانيّ المكتمل الّذي يحقّق معنى المواطنة الكاملة. تبعا لذلك تلبّست ذكريات النّضال الوطني في سير الكاتبات العربيّات بدرجات انفعاليّة قصوى إذ كانت القضيّة الوطنيّة بالنّسبة إليهنّ قضيّة خاصّة قبل كلّ شيء وليست مجرّد واجب وطنيّ عامّ، ذلك أنّ الوقائع السّياسيّة كانت ترنّ مع وقائع الحياة النّسائيّة الخاصّة على نغمة واحدة.

إنّ تنزّل الأنا الأنثوي ضمن تجربة الوجود الجماعيّ الأشمل كان له إلى كلّ ما ذكرنا فضل إدراج تاريخ النّساء العربيّات في قلب المعمعة السّياسيّة العربيّة وصلب التّاريخ الجمعي العربي الحديث الذي فتحنه بتضحياتهنّ وحدّ قلمهنّ.

الخاتمة:

إنّ اقتحام الكاتبات العربيّات لدائرة أدب السّيرة الذّاتيّة المرجعيّة ليس بالحدث العارض في مسيرتهنّ الإبداعيّة بل نراه في النّهاية خروجا من أدبيّة التّخييل الرّمزيّة إلى أدبيّة البوح والتّصريح. وما من شكّ في أنّ الكاتبات العربيّات ارتقين من خلال هذه النّقلة إلى طور جديد هو طور فكّ العقدة الأنثويّة وإخراج حياة المرأة العربيّة الحميمة من الظّلمة إلى النّور ومن الصّمت إلى الإفصاح ومن طور التّحجّب الفكريّ والعاطفيّ إلى طور السّفور المعنويّ الذّي هو شرط كلّ سفور أصيل. إنّ كتابة الذّات الأنثويّة الحميمة تمثّل إذن مرحلة حاسمة تتّسم بفرض سلطة الذّات الأنثويّة فرضا من خلال مواجهة الأنا والآخر واستلال القلم بعد طول صمت لمحاكمة التّاريخ الذّكوري القاهر وافتكاك موقع فعّال فيه.

إنّ السّيرة الذّاتيّة النّسائيّة كما بدت لنا كانت في صميمها أكثر من جولة وصولة في عالم أنثوي مكبّل بألف قيد. لقد كانت إلى ذلك محاولة نقديّة تفسيريّة جريئة تهدف إلى فهم البنية الاجتماعيّة وآليّات العلاقات البشريّة والقيميّة التي تسود المجتمع العربيّ وتتحكّم في صورته التّاريخيّة. وقد كان لموقع الكاتبات العربيّات بوصفهنّ أوّلا مفكّرات يحظين بثقافة واسعة وفاعلة ولأنهنّ ثانيا نساء قد خبرن إحدى المساحات الأكثر قتامة وجورا، دور رائد في الكشف من هذا المنظور الجديد عن مظاهر الأدواء المستحكمة في المشهد الاجتماعيّ العربيّ الحديث، بل إنّهنّ مضين إلى أبعد من ذلك حينما جعلن من حياتهنّ الخاصّة أنموذجا للتّحدّي والثّورة والبحث الجاد عن الأكمل والأرقى ممّا يشي بأنّ الخطاب السيّرذاتيّ النّسائيّ كان في الأدب العربيّ على وجه الخصوص، خطابا نضاليا يرتفع إلى مستوى الدّعوة إلى تغيير السّائد المتدهور ويحثّ على استبداله بما هو أجمل وأفضل، لأنّ تحرير المرأة نظريّا لا معنى له فالمرأة لا تتحرّر إلا متى تحرّر المجتمع بكلّ فئاته ممّا يتخبّط فيه من جهل وفقر وتبعية وتمييز نوعيّ. ولذلك كان

الخطاب السّيرذاتي النّسائيّ بمثابة رسالة مفتوحة موجّهة إلى بناء وعي جديد يعيد الاعتبار إلى المرأة بوصفها غير ذلك الكائن الوهميّ الّذي ساهمت الثّقافة السّائدة في أسطرته وإخراجه من دائرة الحياة الحقيقيّة، وهي بلا شكّ غاية متأكّدة في ظلّ بروز قيم الحداثة وتزعزع أركان المجتمع التّقليدي العربيّ الّذي كان يصنّف المرأة ضمن الفئات المستضعفة القاصرة كفئتي العبيد والخدم. وممّا يجدر تسجيله في هذا المقام أنّ هذا الحلم الطّموح بالمدينة الفاضلة نبتت جذوره التّلقائيّة الأولى لدى المترجمات لذواتهنّ في عهود الطّفولة الباكرة من منطلق الإحساس البريء بهيمنة قيم العنف والتّسلّط وغياب لغة الحبّ والتّعاطف والتّفاهم بين أفراد المجتمع الواحد ولا سيّما بين الجنسين.

فالغضب الطفوليّ الدّفين تحوّل مع الزّمن إلى يقظة فكريّة غاضبة وإلى حسّ نقدي حادّ، ممّا يدلّ على أنّ المقام الأنثوي يمثّل مرجعيّة أساسيّة في تمثّل الذّات والعالم وفي رصد الخطاب السيرذاتيّ لكي يكون بالفعل خطابا ثوريّا إصلاحيا يتّجه فيه المنظور السّردي الاستعادي توجّها استقباليا صرفا. إنّ السّيرة الذاتية النّسائيّة أضحت أنموذجا مثاليّا للمرأة العربيّة التي استطاعت أن تصارع الماضي الّذي مافتئ يخنقها ويشدّها إلى أدنى درجات الوجود لكي تصنع منه باستمرارغدا أفضل وأرقى، مثلما هو شاهد تاريخيّ حيّ على تمزّقاتها واضطراباتها المؤلمة في سبيل تغييرمصيرها.

ولئن كانت بعض الخطابات السيرذاتيّة النّسائيّة العربيّة الحديثة شديدة عنيفة مغلّفة بالمرارة متشبّثة بالصّراحة وموِلع بعضها بالاستفزاز كما هو شأن " أوراق حياتي " لنوال السّعداوي خاصّة، فإنّنا نراها تشفّ في الواقع عن إستراتيجيّة دفاعيّة مثاليّة قوامها المواجهة بدلا من المصانعة والتّوق إلى تأكيد الذّات. ولذلك تطرح هذه الإستراتيجيّة إشكالا في مستوى تقبّلها لأنّها وإن عمدت إلى الإثارة ظاهرا فهي في ظنّنا تطمح إلى المصالحة باطنا وتفتح مجال الحوار المسؤول الذّي يؤمن بإمكانيّات التّآلف والتّسامح في ظلّ الاختلاف المشروع بين الأنا والآخر أو بين الأنوثة والذّكورة وذلك من منظور إنساني صرف.

* كاتبة وأكاديمية من تونس





الهوامش

١- يمكن أن نؤرّخ لبدايات الكتابات الذّاتيّة النّسائيّة- والملاحظ أنّ هذا الاصطلاح أشمل من السّيرة الذّاتيّة لأنّه منظومة مرجعيّة موسّعة تدرج فيها أنواع أدبيّة ذاتيّة أخرى، كالمذكّرات واليوميّات والصورة الشّخصيّة...- في العصر الحديث بأواخر الثّلاثينيّات من القرن العشرين، ولعلّ ما كاتبته الرّائدة المصريّة نبويّة موسى (١٨٨٦-١٩٥١) عن حياتها من مقالات نشرتها تباعا في مجلّتها " الفتاة" منذ إصدارها عام ١٩٣٧ ضمن باب قارّ: " ذكرياتي "،هو من أوائل النّصوص الذّاتيّة الّتي وصلتنا بأقلام النّساء العربيّات. وقد صدرت هذه النّصوص في كتاب بمناسبة انعقاد مؤتمر" المرأة والذّاكرة" بالقاهرة تحت عنوان: " حياتي بقلمي "، تقديم رانيا عبد الرحمن وهالة كمال. ويمكن أن نقول إنّ نسق الكتابات الذّاتيّة النّسائيّة أخذ يتسارع بشكل لافت في الثّقافة العربيّة بداية من السّتينيّات خاصّة، كما أنّه بات يشمل العديد من الأقطار العربيّة رغم أنّه انطلق من مصر وازدهر فيها بالخصوص، ولكنّ هذا المدّ لم يشمل بلدان المغرب العربيّ، فلم نعثر في تونس على سبيل المثال على نماذج في الكتابة الذّاتيّة النّسائيّة سواء كانت منشورة أو مخطوطة. وهي ظاهرة تحتاج إلى دراسة لا يتّسع لها هذا البحث. يمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر عيّنات من النّصوص النّسائيّة الذّاتيّة الّتي تكوّن اليوم من وجهة نظرنا سلسلة نصّيّة تمثّل نواة المدوّنة المرجعيّة الذّاتيّة الّتي تتحدّد بالقياس إليها الإضافات المعاصرة:

- سلمى الصائغ (١٨٨٦-١٩٥٣): صور وذكريات(مذكّرات) ١٩٤٦.
- منيرة ثابت: (١٩٠٢-١٩٦٧) ثورة في البرج العاجيّ، مذكّراتي المعارف،١٩٤٦
- فاطمة روز اليوسف (١٨٩٨-١٩٥٧)، ذكريات (سيرة ذاتيّة)، القاهرة، مؤسّسة روز اليوسف، ١٩٥٣.
- سميرة أبو غزالة(١٩٢٨-) مذكّرات فتاة عربيّة،(سيرة ذاتيّة)، بيروت، دار النّشر للجامعيين، ١٩٦٠.
- عائشة عبد الرحمن (١٩١٢-١٩٩٨) على الجسر، القاهرة، دار الهلال، ١٩٦٧.
- فدوى طوقان (١٩١٧-٢٠٠٣)، رحلة صعبة رحلة جبليّة ط.١، عكّا، دار الأنوار، ١٩٨٥. ثمّ صدرت ط.٢، بعنوان: رحلة جبليّة رحلة صعبة،عمّان، دار الشّروق،١٩٨٥. "٣، القاهرة، دار الثّقافة، ١٩٨٩. ظهر الجزء الثّاني بعنوان، الرّحلة الأصعب،عمّان، دار الشّروق، ١٩٩٣.
- زينب الغزالي (١٩١٧-) أيّام من حياتي (سيرة ذاتيّة)، القاهرة، دار الشّروق،١٩٨٩.
- رضوى عاشور(١٩٤٦-) الرّحلة، أيّام طالبة في أمركا،(مذكّرات) بيروت، دار الآداب،١٩٨٣.
- ليلى عسيران (١٩٣٤-) شرائط ملوّنة من حياتي،(سيرة ذاتيّة) لندن، رياض الريس للكتب والنّشر،١٩٩٤.
- لطيفة الزيّات (١٩٢٣-١٩٩٦) حملة تفتيش، أوراق شخصيّة(سيرة ذاتيّة)، القاهرة، دار الهلال، ١٩٩٢.
- نوّال السّعداوي (١٩٣١-) أوراقي... حياتي (سيرة ذاتيّة)، ج.١، بيروت، دار الآداب،٢٠٠٠. ج.٢، دار الآداب، ٢٠٠٠. ج.٣، دار الآداب، ٢٠٠١.

٢-ترتبط واقعيّة الملفوظ السّيرذاتيّ في نظريّة فيليب لوجون ارتباطا عضويا بمفهوم الأصالة الّذي يعني تشكّل العقد السّيرذاتيّ انطلاقا من التّرابط العضويّ فيه بين الهويّات الثّلاث وهي الرّاوي والكاتب والشّخصيّة. وتتّخذ هذه الأصالة صورا تعاقديّة متنوّعة، أهمّها ربط صيغة العنونة بين الرّاوي في النّصّ وكاتبه خارجه، أو التّنصيص السّياقيّ الصريح على هذا التّعالق. وقد أضاف لوجون إلى هذا المفهوم، قيمة ثانية تنتج عن واقعيّة الملفوظ وهي الأمانة الّتي تقتضي عدم تزييف الحوادث السّيرذاتيّة المرويّة على مستوى الوقائع نفسها وكذلك معانيها المتذكّرة. أنظر: Philippe Lejeune، Le pacte autobiograpique.Paris، éd.Seuil.1975، p.26.

٣ – قالت ك. هنبورغ بضرورة التّفرقة بين الملفوظين التّخييليّ والواقعيّ على أساس اختلاف جوهريّ يفصل بين الذّاتين المتلفّظتين فيهما، فالأنا المتلفّظ في خطاب التّخييل هو أنا وهميّ لا يشدّه شيء إلى الواقع، في حين اعتبرت المتلفّظ الواقعيّ " أنا أصليّ واقعيّ" Un je origine réel. أنظر: K. Humburger، Logique des genres littéraires.Paris، éd. Seuil.1986، p.55.

٤ – يرى فيليب لوجون أنّ العقد المرجعيّ في السّيرة الذّاتيّة مدغم في العقد السّيرذاتيّ فلا يمكن تبيّن حدود عازلة بينهما، ويعتبر أنّ مرجعيّة هذا العقد المدمج أخلاقيّة بالأساس لأنّها تفترض إضمار عبارة: " أشهد أن أقول الحقّ، كلّ الحقّ، ولا شيء غير الحقّ". كما تجدر الإشارة إلى أنّ التّعاقد المرجعيّ أوسع من التّعاقد السّيرذاتيّ لأنّه يشمل السّيرة وهي كتابة مرجعيّة غير ذاتيّة لا تتطابق فيها هويّة الكاتب الرّاوي مع هويّة الشّخصيّة. راجع: Philippe Lejeune، Le pacte autobiographique.p.36.

٥ – أراد لوجون من خلال إضافة المفهوم " العلائقيّ" إلى أبعاد نظريّته السّيرذاتيّة تأكيد خلاقيّة التّلفظ السّيرذاتيّ في مستوى أبعاده التّقبليّة الحميمة الّتي تجعل منه ملفوظا إنسانيا من الدّرجة الأولى. أنظر: P. Lejeune، «Pour l'autobiographie»، propos recueillis par Michel Delon in magazine littéraire.n.402، mai 2002، p.22.

٦- استعرنا العبارة من كتابات بول ريكور Paul Ricœur المتعلّقة بالزّمن والحكي، وحاولنا تطبيقها في حقل الكتابة السّيرذاتيّة. أنظر: جليلة الطريطر، مقوّمات السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث،(بحث في المرجعيّات مركز النّشر الجامعيّ، مؤسّسة سعيدان للنّشر،٢٠٠٤، ص.٢٣٥.

٧- خلافا للمتخيّل الأدبيّ ينبغي اعتبار الملفوظ الواقعيّ متفتح المرجع لأنّه ينزّل الفعلين الكتابيّ والقرائيّ في سياق التّاريخين العامّ والخاصّ، وبالتّالي فهو مخضع للتّحقيق.

٨- تجلّى هذا التّقلّب خاصّة في المسيرة العلميّة للمترجمات لذواتهنّ العربيّات، فقد أجبرت فدوى طوقان على ترك المدرسة في سنّ مبكّرة، أمّا نوّال السّعداوي فقد كان أبوها يحذّرها من الفشل الدّراسيّ الّذي يفتح في وجهها باب المطبخ بدلا من المدرسة، ولم يختلف الأمر كثيرا مع عائشة عبد الرحمن الّتي خاضت مغامرات عصيان جريئة لتلتحق بالمؤسّسات التّعليميّة.

٩ أوراقي...حياتي، ط. دار الآداب، ج.١، ص.٤٧.

١٠ الأثر نفسه، ج. نفسه، ص. نفسها.

١١ الأثر نفسه، ج.١، ص.٤٨.

١٢ الأثر نفسه، ج.٣، ص.١٠٢.

١٣ الأثر نفسه، ج.٣، ص.٩.

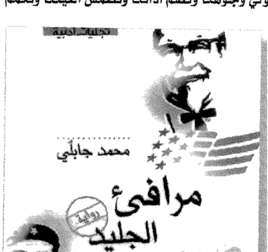
١٤ الأثر نفسه،ج.١، ص.ص. ١٩- ٢٠.

مقاربة في رواية "مرافئ الجليد" لمحمد الجابلي

سلطة الشخصية .... دلالة التسلط

محسن سلوع *

كل شيء يهون ويمكن نسيانه وتناسيه أو حتى محوه من الوجود في الذات البشرية. بإمكاننا أن نكون الأكثر لا مبالاة وأن نصبح عديمي الذوق والضمير تجاه كل شيء بدءا من الوجود إلى الأخلاق والكرامة والوطن والجنس والأصدقاء والأعداء وحتى الدين والانتماء كذلك المبادئ، يمكننا أن نولي وجوهنا ونصمّ آذاننا ونطمس أعيننا ونكمّم أفواهنا ونتجرد من الحواس ونقطع مع إنسانيتنا، يمكن لعدم الاكتراث أن يتحوّل إلى المبدأ الأكثر سموّا وربما الأوحد..





ولكن عندما تتدخل الفلسفة في موضوعات حياتنا اليومية المهمة منها والبسيطة، الجادة والساذجة إذ أنها لا تعترف بما هو بسيط وساذج فكل شيء مهم وجدّي، عندما يتغير الأمر ويصبح شغلا موقظا يسيطر على الحواس يسجنها داخل بوتقة التفكير الفلسفي التفكيكي لكل حالة على حدة إن بالإدانة أو الإعجاب، وغالبا، بل هي في كل مواقفها تدين إذ أنها لا تعترف بالمنتهى أو البلوغ، لذلك لا تصل إلى درجة الإعجاب مهما كان الإنجاز الإنساني بالغا وبليغا، وإن هي أدانت فمعنى ذلك أنّ الأمر بلغ حدّه وعليه أن يتراجع في الاتجاه المعاكس بتوجيه من الفلسفة والفلاسفة حتى إن هو أفلت من أيديهم فيما بعد ليقع بين أيدي العامة فليس إلا للممارسة والتطبيق على أرض الواقع ليعود بعد ذلك إلى نقطة البدء وهي بلوغ الحد فتأخذه الفلسفة بعنايتها الفكرية / الإلهية لتعيد فيه النظر والتفكيك. وما التجارب الحضارية المتعددة عبر تاريخ الإنسانية إلا دليل على دور الفلسفة العميق عندما تفكك الفلسفة المفاهيم وتعيد ترتيبها في التثوير وعكس التيارات / الاتجاهات.

كل شيء يهون إن لم تتدخل الفلسفة لتضع النقاط على الحروف وتعلن آراءها الرافضة للسائد المهيمن من خلال إنسانية الإنسان في تمرد يجعل الفرد مسؤولا عن كل شيء ليضعه أمام نفسه بعد أن يكون قد تجرد من المسؤولية ليعيش حياة الاستقرار والركود والبلادة، كالتي يعيشها "جون براون" محمد الجابلّي، هذا الأمريكي المتخفي في عديد الجنسيات إما خوفا على نفسه واستقرار خط سير حياته أو لشيء في نفس يعقوب للتعدي على حرمة الغير في أوطانهم وسرقة أبسط حقوقهم وهو الحق في تقرير المصير، وفي كلا الحالتين خوفا أو جوسسة فإن الشخصية الأولى في رواية "مرافئ الجليد" تتحول إلى داعية لتمرير مفاهيم خاصة بالقطب الوحيد في هذا العالم في إطار ما اصطلح على تسميته بالعولمة وهي لا تكاد تتجاوز سيادة العنصر الأمريكي على كل العالم، هذه العولمة التي

تعلن وجه التقارب والتعايش وتحطيم الحدود ورميها في المحيط لبلوغ درجة الأخوة بين كل البشر شعوبا وقبائل بخصوصياتها الحضارية العميقة، أما الوجه الخفي لهذه العولمة فهو عولمة أمريكا ليصبح العالم أمريكيا محضاً خاضعا للسيادة الأمريكية المتفرّدة، إنها عولمة العنصرية الأمريكية الحاقدة على كل الحضارات السابقة والتي تقول بعدم أصلية العنصر الأمريكي لحكم العالم بحكم افتقار هذا المجتمع لأبسط المقومات الحضارية الفكرية للشعوب وهي المخزون التاريخي، ومن هنا تأتي الأهمية التي تكمن في دور "جون براون" الجابلّي من أنه دارسٌ لتاريخ الإنسان والأجناس والحضارات، وذلك لمعرفة نقاط الضعف قبل نقاط القوة لاستغلالها في استراتيجيات التركيع والتفكيك والتفريق بين أبناء الحيّ الواحد، ذلك أن كل أمريكي مدعو للإدلاء بكل ما يراه غير عادي أو جديد لا يعرفونه من قبل عن أي شعب أو أمة مهما كانت علاقتها متينة وقوية معهم، ولذلك نرى الخلخلة الكبيرة والاضطراب المستقر في شخصية "جون" فهي مركز الرواية وإن كان ليس بالمفهوم التقليدي للشخصية في الرواية التقليدية وإنما هي / الشخصية مركزها بحكم أن الكاتب يسعى إلى أن يبلغنا بكلّ اللغات والتقنيات أن العنصر الأمريكي يريد أن يكون هو المركز والأصل والمنطلق، يقول هيليس ميللر "الافتراض المسبق بأنّ الرواية بنية ذات مركز يمكن تفسيرها إذا استطعنا تحديد ذلك المركز. هذا المركز يخرج على دائرة نمط ثابت للمعنى المستمد من المركز"، عند تحليله لرواية، تس، للروائي المعروف توماس هاردي. هكذا يذهب بنا الجابلي إلى أصل الداء وهو مركز الرواية الذي هو مركز العالم المنتظر وما اعتماد كاتبنا على هذه المركزية إلا دليل على أن الهوامش أو المحيط أهم وأكثر قدرة على الإقناع بما أننا سنتمكن من معرفة المركز بكل يسر وسهولة، لذا وجب علينا البحث والتدقيق في بقية العناصر الروائية وإعادة تنظيمها بشكل يمكّننا من فهم رؤية الكاتب لهذا المركز / الطرح الأمريكي الجديد للسيطرة على العالم وإنّ من خلال منظار روائي ولكن

«مرافئ الجليد» ليست رواية بالمعنى الكامل والحقيقي الذي عرفناه عن الرواية بقدر ما هي سيرة ذاتية

بأدوات فلسفية تصل حد القطع مع الحس إيمانا بتلك الثوابت المتأصلة في الأعراق والأجناس البشرية التي لم تأت هكذا مسقطة أو هي كانت وليدة صدفة عجائبيّة هوليودية.

مركزية الشخصية ومركزية التسلط:

"مرافئ الجليد" ليست رواية بالمعنى الكامل والحقيقي الذي عرفناه عن الرواية بقدر ما هي سيرة ذاتية لجاسوس أمريكي لا يعلم أنه جاسوس، على عكس الشخصية الجاسوسية في روايات الجوسسة والتي تتسم عادة بصفات أدناها الخيانة والشراسة إذ أنها تُمارس نشاطها / أفعالها متخفية ومتسترة على أن ما تقوم به غير شرعي مثل السارق تماما، لما يتميز به المجتمع الأمريكي من تعفن أخلاقي وتزييف مكشوف نظرا لما ينطبع به الفرد الأمريكي من خوف وريبة من كل شيء حتى من أقرب الناس إليه. غير أن شخصية الجابلي لا تعي دورها الجاسوسي فهي إذن أداة أو آلة تحسس إلكترونية تستعملها الوكالة بالطريقة التي تراها مناسبة لخططهم الدنيئة حتى تتمكن من رصد الأحاسيس والمشاعر وتربطها بعمقها التاريخي والحضاري والديني "أنت رجل ذكي وحساس كما أنك أصبحت خبيرا وعلى مستوى كبير من الكفاءة بحيث أن الوطن يحتاج أفكارك وسنوفر لك كل الفرص لإتمام أبحاثك في الأنثروبولوجيا والحضارات والأديان شرط أن لا تبخل علينا بملاحظاتك حول كل ما يبدو لك من شؤون المجتمعات التي ستعيش فيها".. (ص٦١) هكذا يتحول العالم حامل لواء العلم والمعرفة إلى أداة في يد السياسيين والعسكريين حتى يتمكنوا من الولوج إلى الأمم والشعوب لتصبح أمريكا هي المركز الذي يحوم حوله البقية / الآخر، دون الاعتماد على سرد روائي أو تصعيد درامي يحملنا إلى الذهول أو التعاطف أو التواطؤ مع أحد شخصيات أو تفاعلات الرواية، بل ثمّة تذكّر، وفي التذكر قراءة للتقرير الذي على هذه الآلة / الأداة التجسسية أن تقدمه في سبر أغوار الروح البشرية وخصوصياتها الحضارية والاجتماعية.

إن ما أقدمت عليه الفلسفة من خلال محمد الجابلي والعزف الروائي الأدبي لهو ضرب من المواقف المعلنة تجاه هذا النظام العالمي الجديد الذي لا شيء فيه سوى سيطرة العنصر الأمريكي المركب الذي لا جذور له. هكذا يضعنا محمد الجابلي في روايته هذه "مرافئ الجليد" أو الأرصفة المتجمدة أو العالم الجاف الذي تصنعه أمريكا، يضعنا الكاتب أمام خيارين لا ثالث لهما إما أن نأخذ موقفا منحازا للفلسفة ونرفض هذه الغطرسة الأمريكية في انتهاكها لأبسط حرماتنا وهي ذاتنا البشرية إذا أسلمنا بأحقية العلم في دراسته تاريخ البشرية وعراقة الأجناس وعمق الحضارات. "إنّ الأفكار التي انطمست يجب أن تنطمس لأنها لم ترفق بمشروعية التجسد ثم يجب أن تدرس كذلك لأنها تمثل البعد (الإيهامي أو المثالي) الذي قد يساعد على فهم الواقع من زاوية أخرى لأن الأفكار التي انتصرت هي وجهة نقيضة في منطق الصراع للأفكار التي انطمست والعناية بالأفكار التي طمست تطلعنا بشكل أعمق على التطلعات الممكنة وتجعلنا لا نفاجأ بالمستقبل ونتوقع كل انحرافاته غير المدروسة... علينا أن نفهم الإنسان في كل أبعاده حتى نستطيع توجيهه... الفرق الكبير بين أن تسلب إنسانا ما نقوده في لعبة مقامرة كان قد انساق إليها وبين أن تسرقه تلك النقود، ففي الحالة الأولى سيكون على شيء من الاقتناع لكن في الحالة الثانية سيدينك وينتصر لنفسه ويتحول إلى الحقد المدعوم



بإدانة أخلاقية لفعل السرقة... نريد أن يشاركنا العالم اللعبة عن طواعية ونكون نحن الأقوياء فيها وأنت تعلم أن المقامر مهما خسر سيشده أمل الفوز وكلما توغل في الخسارة ازداد عنادا وتعنتا وقلّ انتباهه لقانون اللعبة.." (ص٧٥).

إنها أحقية العلم المستغلة أو هو وشاح العلم الذي يوارون به سرقاتهم وتعدياتهم وتحت رداء البحث والاستكشاف من قبيل المعرفة بالشيء والنسج على الإيجابي فيه فإننا حتما لن نقبل ولن نسمح بتشريح ذواتنا لتجنيدها وتدجينها انطلاقا من نقاط ضعفها لاختراقها وتملكها وذلك لخدمتهم مثل الآلات التي يصدّرونها مثل جون / الجابلي، الآلة التجسسية الرهيبة التي تقرأ الهواجس والأفكار والأحاسيس المختلفة عن لذة ومتعة وخوف ورهبة وثورة وانتفاضة وحبّ وكره، هذه القراءة والرّصد الذي لم ولن تقدر عليه آلاتهم الميكانيكية عالية التفوّق التكنولوجي لمعرفة الأعراق والعادات والتقاليد وردود الأفعال والسلوك اليومي.

ضمير المخاطب صيغة التكلم للمكاشفة:

وما استعمال الجابلي للضمير الثالث في الشكل السردي وهو ضمير المخاطب مع "أنا" الشخصية الرئيسية / المركزية إلا دلالة على اهتزاز هذا العالم الجديد / العولمة الكيان الكرتوني المبني على المؤسسة الإعلامية أولا والاقتصادية ثانيا وهي السلطة الأمريكية بما أنّ جون براون يتحدث بضمير المخاطب في شكل المناجاة حتى يتورط السارد في الحكم على الراوي بأن ترك له حرية التعبير عن نفسه وبالتالي كشف ذلك المستور دون وعي حقيقي.

"أصبح شعورك "الكاذب" يلازمك حتى عندما تقول الحقائق لأنك غدوت بلا حقيقة بينة، ولا يمكن أن تثبت شيئا حول ذاتك لأنك تفقد هويتك فتتلاشى أسماء ومدنا ولغات وأديانا وإن أردت أن تستجمع ذاتك قد لا تجد شيئا غير خرافة هي جملة حكايات تنفتح الواحدة على الأخرى ويمكن أن تتواصل حسب



> **يواصل الجابلي إمعانه في كشف مخالب هذا الغول القادم ومساوئه، يمعن أكثر فأكثر في تشويه أو تقديم هذا المركز على حقيقته بنرجسيته**

إرادة الراوي أو خيال الحكواتي فلن تنتهي أبدا..." (ص٦٧).

"تملّكك وجوم قاتل وعاد خيالك يستذكر كل لحظة قضيتها مع "كريستين" المزيفة وندت منك ابتسامة ساخرة حين تذكرت سذاجتك: كنت تعتقد أنك الوحيد الذي يكذب وكنت تلوم نفسك كلما اختلقت حكايات عن وطنك المزعوم وكنت تعتقد أن "كريستين" فتاة مهذبة ونقية، لكنها ساذجة ومحدودة... إن ما يؤلمك أكثر ليس الغباء في حد ذاته، بل أن تعيش مع إنسان وهو يدرك أنك غبي لكنه يخفي عنك ذلك الإدراك ويدعك تمارس لعبتك ويتأملك كما يتأمل كهل مجرب طفل متخابث..." (ص٧٧).

يواصل الجابلي إمعانه في كشف مخالب هذا الغول القادم ومساوئه، يمعن أكثر فأكثر في تشويه أو تقديم هذا المركز على حقيقته بنرجسيته، أي تلك الأنانية الموغلة حتى في السرد وهو أحد أهم مقومات الرواية، إذ أن أهم وأول من استخدم ضمير المخاطب هو الكاتب الفرنسي بيطور ميشال، يقول "إن ضمير المخاطب أو الأنت يتيح لي أن أصف وضع الشخصية، كما يتيح لي وصف الكيفية التي تولد اللغة فيها" عن تصريحه للفيغارو (الأدبية). هكذا يقدم لنا الجابلي دواخل عالمه الباحث / جاسوسه / آلاتهم من أن يظهره لنا نساج خيال حتى ينأى بنفسه كسارد مؤلف عن هذه المواقف التي يجب أن تأتي على لسان شخصيته / مركز الرواية بأن يتخفى وراء عديد الجنسيات خوفا من أمريكيته رغم المهام

الإنسانية الراقية التي هو مدعو للقيام بها أينما حلّ، ولكن لأن الأمر ليس على ما يرام وليس بهذه النزاهة الحقيقية، ليس بهذه المثالية الصرفة وهذا ما جُبلوا عليه من تلك المواربة والمخاتلة والاستغباء فهذا طبعهم، فهو يتخفّى في أزياء مغايرة لحقيقته الحقيقيّة ولذا فهو يتخيّل عزّة وكريستين أو ندى جوليوس وغيرهم من علامات الشرق ليضع العالم المثالي الذي يحيط به كأمريكي مخدوم من طرف الكلّ، سيد متعالي، حتى اصطدم هذا الأمريكي المتعدّد الوجوه والأقنعة، اصطدم براقية وما الاسم إلاّ دلالة واضحة وهي الحقيقة الوحيدة التي واجهها عاريا من أزيائه الهوليودية المختلفة، عاريا من الحضارات العديدة التي تنكّر فيها ليصدّ عن نفسه الكره والطعنات المخزية له لأنه كأمريكي لا يملك أي رداء حضاري قوي يقيه ضربات الحضارات العميقة والتي لا تقلّ أعمارها عن أربعة أو خمسة آلاف سنة وهي بذلك قادرة أن تحمي أفرادها بما وفرته من عمق تاريخي عريق ليس مثل الأمريكي الآتي من كل الأجناس الأوروبية والإفريقية، الأوروبية المنفية من القارة العجوز لما أتته من آثام وجرائم بشعة وشنيعة لا تقبل بها المجتمعات الأوروبية فأدانتهم ورمتهم في الهند الجديدة بعيدا عن تلك المجتمعات الراقية السامية النظيفة ومنهم من هاجر طمعا في ذهب القارة الجديدة الأرض البكر، أي حملهم الجشع وحب المال الذي لا يقف أمامه أي شيء ولا يتقيد بأي نواميس ولا تقاليد ولا قوانين سوى قانون الغاب وقانون القوي يأكل الضعيف بتلك العقلية الوحشية النهمة التي لا يسود فيها شيء فوق الأنا.

فاصطاد الأمريكي الجديد المنبوذ من القارة العجوز الرجل الإفريقي الأسود واستعبده جاعلا منه خادما له في البلاد الجديدة أمريكا أوالهند الأخرى في خطأ علمي ضخم جعلوا منه منفى للخارجين عن القانون، أصبحوا رعاة البقر القتلة الذين وضعوا شرعهم وقانونهم، وكذلك أرادوا أن يصنعوا مع بقية العالم خاصة وهم يعلمون أن لا إرث حضاري لهم مثل بقية الشعوب في كل أنحاء المعمورة بعد أن محوا ودمّروا

كل آثار أصيلي الأرض الجديدة البكر حتى انقرضوا، وكذلك يريدون أن يصنعوا مع بقية العالم على طريقة رعاة البقر وصانعي الأفلام الهوليودية.

لعبة الأقنعة المتخفية:

أوجد محمّد الجابلي في شخصيات مرافئ الجليد كل أركان النظام العالمي الجديد في بناء درامي جعل من الأحداث مواقف سياسية والشخصيات مواقع وأمكنة مشحونة بموروثها التاريخي والحضاري.. "ندى جوليوس مسيحية سورية من اصل تركماني... زاولت دراستها العليا في لندن ثم في بلجيكا.. جندتها المخابرات السورية سنة ١٩٨٠ دخلت دير القديس جورج في بروكسال ثم التحقت بوحدات الصليب الأحمر الدولي في بيروت سنة ١٩٨٥... مهمتها التنسيق بين الجماعات الإرهابية المتمركزة في سهل البقاع وخاصة في جب جنين والروضة..." (ص٧٧) هذه الشخصية التي وقع جون / الجابلي في حبها ظنا منه في سذاجتها وبساطتها وطيبتها في حين إنها تعامله بأساليبهم وتمارس معه لعبة الكذب، ولكن اتضح أنها تمارسها بأكثر إتقان وحبكة إذ أنها تعلم حقيقة أصلها وتعرف الهدف من ممارستها لهذه اللعبة القذرة التي فرضها الأمريكان على اللاعبين المنافسين فدخلوها دفاعا عن النفس والذات والهوية والتاريخ وقيمة الإنسان لديهم، بما أنّ مركز النظام العالمي الجديد / العولمة تريد تشيىء الإنسان لجعله رقماً أو قطعة من آلة كبيرة في خدمة هذا الغول الرهيب حيث يصل الحقد والنقمة والكراهية إلى درجة مصاصي الدماء، وتلك هي الصورة الحقيقية المجسدة للشخصية والهيمنة الأمريكية "ثم أصابها ما يشبه الخدر فتهالكت متداعية في حضن مستر هاردي فحملها بين يديه ومددها على طاولة بيضاء ومسح كامل جسدها بيده وكأنه منوم ثم جال حول الجسد يتفحصه وكأنه جرّاح ووقف للحظات كالمنبهر ثم هوى على رقبتها بفم مفتوح، خلته يقبلها إلا أنك رأيت الدماء نافرة حول شفتيه المرتعشتين، تمتصان بل تنهلان الدماء بنهم.." (ص١١٣) هذا الحدث المرعب على طريقة هيتشكوك ما هو سوى موقف سياسي بشكل تضميني ذو أبعاد دلالية واضحة من الآراء السياسية وردّ الفعل، وهي غاية ما يتمنى العدو لعدوه إذ لم يتمكن من تدجينه وتجنيده بأن يمتص دمه أي ذاته وهويته وإنسانيته.

"هو الشرق يقفز فوق الحدود ويتلاشى في الممكنات يشده المطلق فيتضخم وينتحر في حين تعود أنت للحدود وتتعملق في التراب لأنك لا تملك القدرة على الانتحار في الأقاصي المتطرفة" (ص٣٨) إذ هو الشرق اللامحدود الذي لا نهاية له كما لا بداية معروفة عنه وثانية مؤكدة سوى نزول آدم هذا الذي لم ينزل في صحراء الأمازون أو البحيرات الكبرى، ممّا أحال جون الأمريكي إلى شخص متعدّد الألوان لأنه فعلا لا يعرف أصله الحقيقي، هل هو أنجليزي أم آيبري أم نرويجي؟ لا يعرف أصول دمه وجده، هل كان منبوذا منفيا إلى الأرض الجديدة أم طامعا جشعا في الأرض البكر وكيف تمكن من ضمان البقاء في ظل ما ساد من قتل وتقتيل لأجل حفنة ذهب أو قطعة أرض أو قطيع بقر أو أحصنة برية. إذا هذا الأصل الذي لا يعرفه جون جعله ينكر الحدود ولا يرغب في وجودها حتى لا يشعر أن الحدود هي إطار الذات ومكوناتها ومقوماتها، فهو يعرف أن الحدود ليست حدود الحديد والأسلاك الشائكة إنما هي حدود الشعوب ذات الأعراق الحضارية الضاربة في القدم. ويبقى الهوس والخوف من عمق أعراق الشعوب الشرقية والغربية على حد سواء فيشتغل الخيال والحلم لدى جون إذ يرى ندى جوليوس تضع النقاب كأنها عزة العراقية وهي تحيطه بذراعيها القويتين "بل أنا حبيبتك شهرزاد عاشقة الخيال أريدك أن تطلعني على أسرار ابتسامة الموناليزا" (ص١٠٥) وهذا هو وجه المقارنة بين الشرق والغرب الأوروبي بين شهرزاد والموناليزا مثل ذلك المبنى الفسيح كأنه مسجد أو كنسية، وهي الذات البشرية المكتنزة على مخزن حضاري كبير وليس ثمة من صور أقدر على غسل المخ ومسح الذات وتحقيرها مثل الأمريكان "إن الذين يعملون في فرق التعذيب في السجون الكثيرة يعرفون الذات الإنسانية معرفة دقيقة وهم بخبرتهم يدركون معنى القيمة في الكائن تلك التي تستثار عبر التعذيب فتتضخم الذات وتبدي قدرة عجيبة على التحمل تدفع في حالات كثيرة بالجلاد إلى الانهيار والجنون بدل الضحية فاخترعوا أساليب جديدة في مواجهة مثل تلك الحالات وأهمّها أسلوب منظم يعتمد اللامبالاة والإهمال المطلق والتقليص من أهمية الذات السجينة واعتماد المطاولة والتهميش في الوصول إلى الغرض المطلوب" (ص١١٧) وهكذا يصبح جون بدون ذات عاريا تماما مجرّد آلة تجسّس دقيقة ترصد الأحاسيس ونبض التاريخ لدى الشعوب وفي الأماكن التي زارها لدراستها "هل هناك عري أكثر من عري الجنود الضائعين في الصحراء بين النفط والنجوم؟ اعذرني مستر جون، فأنتم تتجردون تدريجيا من كل شيء، تدفعكم قوة عارية فلا تخجلون من إنزال جنودكم في الغابات والصحاري والمدن؟ أنتم تتفننون في العري وتريدون تعرية كل شيء الماضي والحاضر والمستقبل" (ص١٦١) هكذا كشفت راقية الراقية / المنحطة نادلة الحانة وهي الطالبة الجامعية ذات الاهتمامات السياسية جون على حقيقته بما تحمله من سمات الكبيرات بلقيس، زنوبيا، الكاهنة، عليسة خصوصا بتلك المناخات الشرقية الصرفة حيث تحاول أن تصنع لها وطنا لتردد "لا يمكن أن يوجد الله وأمريكا معا" (ص١٦٣ والصفحة الأخيرة ١٦٧) إنّ مركزية أمريكا تتجاوز القدر في نظامها العالمي الجديد الذي تريد تأسيسه عوضا عن عالم شهرزاد وعالم الغرب، عالم الموناليزا عاريا من كلّ ذاتيّة وخصوصيّة إلا خصوصية السيطرة الأمريكية المتكشفة على كل شيء بعد أن عرّته تحت أعين الآلة التجسّسية الدقيقة الفاضحة.

---

* ناقد من تونس

مقاربة لرواية "مرافئ الجليد"

لطيف هلمت: في الشعر الكردي اليقظ

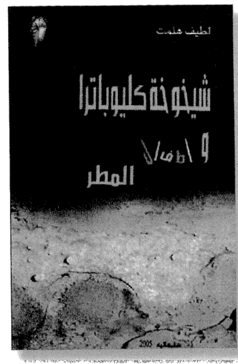
حسب الله يحيى *

قراءة في ديوان: شيخوخة كليوباترا وأطفال المطر

لم يعد الشعر مجداً يأفل ولا صورة تغيب ولا قلادة كلمات تتناثر ولا أزهاراً تجف من ظمأ.. الشعر... عقل ووجدان وإحساس صميمي بالرؤى الداخلية التي تعتمل في كل واحد منا، مثلما تتفرد لغة الفكر على لسان كل فرد فينا.

الشعر هواجس تعتمل، فتضفي على الأشياء كساءً جديداً، ومنظوراً مختلفاً، وعلاقة متجددة، وتصوراً يشغلنا، حتى إذا أحسسنا به، صار ملكاً مشاعاً للجميع، وتجسيداً لقيم ووقائع وأحلام وخيال كل الناس.

من هذا المنطلق، أصبح للشعر أهميته في حياتنا، وبتنا نطرزه فوق ألسنتنا كما لو أننا نزين به اللفظ ونلون بهاء الكلمة ونخاطب الآخر بحقول من الكلمات الخضر. ولئن كان للشعر خصبه وألقه وتماسه بنا ومعنا وفينا؛ فأنه حري بالشاعر أن يتلمس أبعاده وأهميته وتأثيره، وحري بالمتلقي إدراك جذوره وآفاقه وتطلعاته. عبر هذا الهاجس الفاعل والمؤثر قرأنا قصائد الشاعر الكردي العراقي: لطيف هلمت، وتبينا سحر عبارته والنغم الفياضة التي تكمن وراء كلماته... وصولاً إلى معطى إنساني أثير يشكل السمة البارزة لقصائده:



الليل يمر بجوار بيتنا
فيطلق ملايين الزرازير
ترى متى يمل الليل
من هذه اللعبة..؟

الليل بوصفه... ظلمة العقل والتخفي وثقل الظلم التي تلاحقنا في بيوتنا هو نفسه الذي ترثه الزرازير التي تأكل بذور خبزنا وتجعل حقولنا جدباء... الليل هو من يعمم عماه على كثرة من أولئك الذين يختارون عتمة العقل والروح... ويحولون الظلام إلى لعبة مسلية في تعميم هذا السواد الصعب... الليل العقيم.

ويقف هلمت في موقع معاد لأصغر وأبسط الأشياء التي يلحظها... لتصلنا واضحة مكبرة، مجسدة لآمالنا وتطلعاتنا.

ترى لماذا الخيط والإبرة
منذ وجودهما
يعادي أحدهما الآخر...!

هل هي جدلية الحياة ومنطوقها التقليدي، أم أنها صورة التداخل والتفاعل بينهما، والتي يفترض أن تحيا عبرها علاقة ود بينهما؟

العداء قائم في جدليته لكنه يمكن ان يصبح فعل محبة ما دام هناك فعل مشترك بين الاثنين: الخيط والإبرة، وما يرمز إليه ويجسده عالمهما المتداخل.

وعلى وفق طبيعة الأشياء وما يحكمها من حقائق طبيعية واضحة المعالم والأهداف؛ نجد أن هناك قدرة لتغيير حقائق الأمور وتحويلها إلى ضد...

كانت ثمة فتاة
تهوى المطر
وكانت ترغب
أن تغسل جسدها بالمطر

*** * ***

على المائدة التي كانت تفصلنا
رسمت قطعة من الغيم
بقلم مترع بالبارود
تعرت الفتاة تماماً
وماتت تحت المطر

المطر... رمز الحياة والعطاء، ولكننا قد نحول هذا الرمز بكل مايحمله من خير وعطاء إلى غير ما هي عليه حقيقته الأثيرة، وذلك عندما تفصلنا عنه غيمة بارود.... غيمة موت حاقد مؤكد... فإن المطر يتحول عن معرفتنا التي ألفناها، لتصبح الأمطار... موتاً زؤاماً جراء التدخل في تلويث غيومها بالبارود القاتل الذي لا يستره عن الموت سوى بشاعة صورته المجردة عن القيم والنقاء...

وهلمت... شاعر سلام ومحبة... شاعر حرائقه في وجدانه وعشقه والق أفكاره، لذلك لم يكن يتنبه أن للحروب دخان، وللموت رماد، وللمكان هذا الاعتزاز العميق....العميق:

قبل أن يحرقوا قريتي

لم يخلق الله الدخان..

ولأن(العتاب)يقلب صراط الأمور، فان الشاعر هنا يجد نفسه معاتباً:

النخلة تعاتبنا
قائلة: أيها الإنسان
لقد علمك الله
كيفية صنع القبل
ألا تخجل من سرقة
عسلي...؟

القبل... قرين العسل. والعسل من فرط محبة النحل للإنسان لذلك لا تشد لسعة أذى؛ وإنما لسعة محبة وقبل وعسل...

وفي معطى آخر، يؤكد الشاعر على هذا التضاد القائم بين براءة الطفولة وقسوة الحروب، وكيف تتحول اللعبة إلى حقيقة مميتة... في قصيدة عنوانها(السارق) أهداها بقصدية ومعادل موضوعي إلى د.فؤاد حمه خورشيد(القارئ النهم للشعر على الرغم من اختصاصه في الجغرافيا).

هذا التضاد في الاهتمامات بين القصيدة والإهداء، تتشكل رؤية الشاعر:

الأطفال في الطرقات
يقلدون افلام العصابات
بمسدساتهم البلاستيكية
الأطفال لا يدركون ماهي الحرب
لا يعرفون حين تولد الحرب
ستسرق كل مسدساتهم البلاستيكية
وكل لعبهم ودفاترهم وأقلامهم
وطياراتهم الورقية
حتى أنها تسرق خبزهم وآباءهم
وإخوانهم الكبار
من النافذة الحالكة..

ففي حين تتعادل القصيدة وجغرافية المكان؛ نجد أن المفارقة تقوم بين لعبة الحرب والحقيقة الدموية للحرب التي تقتل طفولة الأشياء كلها... وتحول اللعبة إلى موت ويتم وقهر وجوع وعدم...

ويتنبه هلمت من جديد ... إلى ما لا يتنبه إليه سواه... فهو يرى في (الأخرس) تجسيداً ناصعاً للحقيقة، وتفرداً فطرياً باذخاً في عدم النطق بكلمة كاذبة... يقول هلمت:

أحسد الأخرس
لا ينطق الكذب من حلقه
أبداً...

في الوقت نفسه يجد الشاعر، ثمة علاقة وطيدة بين(المهد)الخشبي والأطفال... مجسداً في هذه الصورة الشعرية:

كم هو سعيد
أنه دوماً
يصادق الأطفال
هذا المهد

بينما هو على الضد من هذا الاقحام الإلزامي الكريه لـ(المفتاح) وهو يمارس دوره غصباً:

كم هو حقير
أنه يضاجع الأقفال
جهاراً
هذا المفتاح

إنه يدفع إلى التراضي والتفاهم والإنسجام والتفاعل بين الناس والأشياء معاً.... يقول:

هل سألتم الوردة
أهي ترضى أن تهدوها لحبيباتكم؟
هل سألتم القمة
هل ترضى ان تتسلقوها؟
هل سألتم الاسمنت والأحجار
اهما راضيتان أن تحولوهما إلى سجون؟
هل سألتم الصوف
اهو يرضى ان تحولوه إلى حبال مشانق؟
هل سألتم البندقية
أهي ترضى أن تسوقوها للحرب؟
هل سألتم الهراوة
اهي ترضى أن تعاقبوا بها الأبرياء.
هل سألتم الحمار
أهو يرضى أن تلجموه
هل سألتم العصفورة
اهي ترضى أن تقطعوا الغابة...؟

ويمكن لأسئلة الشاعر أن تمتد إلى مالا نهاية، ولكن من طبع (البندقية) أن تقتل لا أن تسالم أو تصالح أو تسامح، كما أنه ليس من طبع (الهراوة) إلا أن تضرب وتقسو، لا أن تحن وترق وتعفو...

هنا... اختلطت الصور والأسئلة لدى الشاعر، مثلما تكررت الصور الواردة في ص ٢٨٨ عبر رسالة تقول:هي قطرات دم بكارتي نثرها أحد المسلمين بفوهة بندقية في معركة بشتاشان) والتي ترد في ص٣١٨ من الديوان وكالآتي:هي دماء بكارتها التي اغتصبتها الحرب/أو دماء أحد عشاقها)؟

إنه تكرار واضح، وإن أخذت العفة معناها الجلي أولاً، وأخذ العشق معناها ثانياً

وفي قصيدة له بعنوان (أبراج زوجات نابليون) نرى لطيف هلمت يقول:

المرأة تنظر إلى وجهي
الساعة تنظر إلى عيني
الطريق تنظر إلى قدمي
المسجد ينظر إلى قلبي
المطر ينظر إلى طبيعتي
الشجرة تنظر إلى قامتي
السماء تنظر إلى روحي
النهر ينظر إلى ملابسي
الكتاب ينظر إلى عقلي
ماذا يريد مني كل هؤلاء الأعداء...؟

وتعيدنا هذه الصور إلى قصيدة بعنوان (نظرت عيني إلي) للشاعر الألماني هانس زال التي جاء فيها:

أكلتني الثمار
شربني البحر عن آخري
لحمي قطع السكين

وتكلمت أذن الليلة اليّ
ونمت إلى فمها
ونظرت عيني اليّ
نظرة طويلة وعميقة.
وإذا ما علمنا أن هلمت يرى أن:
الريح
لاتصادق أحدا
والشعر يشبه الريح
يأتي أحيانا وأحياناً أخرى لا يأتي

أدركنا عندئذ أن الشاعر ابن لحظته ومؤثراته واستقطاباته وتجاذباته وتفاعلاته وانفعالاته... من هنا تفاعلت صورة مع هانس زال... وتكررت بسبب مؤثرات ظلت ساخنة في الذاكرة لذلك جاءت انتباهة هلمت... عميقة دالة في قصيدته(قلب بلاستيكي×) التي يقول فيها:

أيما وطن تحول إلى زنزانة
أحرقوه
وأبنوا برماده الأخضر
وطناً آخر
وأيما قلب أنعدم فيه عشق الحرية
استغنوا عنه

وازرعوا في مكانه قلباً من البلاستيك

هلمت على الضد من العيش في وطن الزنزانات، وعلى توافق تام مع وطن حر خال من العبودية... ذلك أن الزنزانة.... اختناق وحرقة ورماد، في حين نجد الحرية عشق وبهاء قلب...إنه ذلك الأفق الحقيقي للعطاء الإنساني المتفائل:

اود أن أكون شجرة توت
أمام داركم
ربما حين يغزوك الشيب
في يوم ما
تضعين من أحد اغصاني
عكازه لك...

إن لطيف هلمت... شاعر أثير يتلمس الجرح الإنساني بوعي تام وإدراك عميق، مثلما يخصب وجدانه ألقاً وتفاعلاً وحساً حياً جديراً بالانتباه...

إنه واحد من الضمائر الشعرية الكردية اليقظة التي تتخذ من الألم الكردي المعتق سبيلاً خصباً إلى جراحات الإنسان في كل زمان ومكان... ليبلغ بالمشهد الإنساني إلى معطيات جديرة بالانتباه إلى قصيدة عميقة التجربة، حية الصورة، باذخة الابتكار والتلوين الذي لا تغيب عنه إرادة الإنسان ويقظته وحسه أبداً.

---

* كاتب من العراق

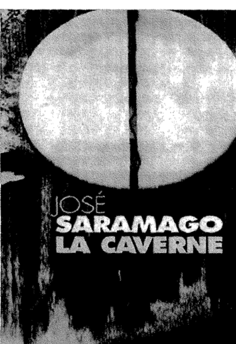
- شيخوخة كليوباترا وأطفال المطر/شعر:لطيف هلمت
- إصدار وزارة الثقافة/السليمانية ٢٠٠٥.

الأدب في مواجهة العولمة: عن رواية "الكهف" للروائي البرتغالي خوسيه ساراماغو**

أحمد السويزي *

١) تُرى ماذا قد يحدث لو استيقظ أحدنا في الصباح كالعادة، والتحق بمقر العمل مثلما ألف أن يفعل يومياً، لكن ليجد أمامه هذه المرة مذكرة تسريح مشؤومة، تنتظره على غير العادة؟ ماذا قد يفعل العامل أو المستخدم أو الفني أو الحرفي أو الموظف، عندما يُشعره المسؤول المباشر باسم التطوير والعصرنة، بأنه شخص غير مرغوب فيه في المصنع أو الورشة أو المؤسسة أو ما شابه، لأن نشاطه صار من قبيل المتجاوز في زمن انقلابي متحول، مفتوح يومياً على المفاجآت غير السارة ولا العابئة بمصائر البشر؟

يطرح علينا خوسيه ساراماغو Jose Saramago (الفائز بجائزة نوبل للآداب سنة ١٩٩٨)، في رواية "الكهف La caverne" (التي تعد الرافعة الأخيرة في الصرح الروائي الثلاثي، الذي افتتحه الكاتب برواية "العمى"١٩٩٦، ثم رواية "كل الأسماء"١٩٩٧)، التفكيرَ في مصير



الكائنات الإنسانية المستضعفة في زمن الاستهلاك العولمي الجارف، والتأمل في مآل العلاقات الاجتماعية والإنسانية العامة المرتهنة لقوانين السوق التجارية المتحركة؛ وذلك من خلال اختيار روائي نُذِرَت حكايتُه هذه المرة، لتتبّع المصير الإشكالي لأحد الصناع اليدويين، في مواجهة مركز تجاري عملاق رمز إمبراطورية السلطة الاستهلاكية المكتسحة للمجتمعات العصرية ما بعد الحداثية.

ربما يذكرنا هذا الإطار العام الذي تشتغل ضمنه رواية "الكهف"، برديفتها الأصيلة والأصلية: "دون كيشوت"، حيث يهب الهيدالغو دون كيشوت الذي يعيش وضعاً زمنياً متخلفاً عن عصره، هارعاً من تلقاء نفسه الى التصدي بنخوة وشهامة وهمة زائدة، لبعض الطواحين الهوائية التي تبدو في الأفق البعيد كوحوش عملاقة وضارية، باسم قيم النبالة المهذبة والمقدامة، في زمن غدت فيه الفروسية نموذجاً مثاليا يتدحرج مدحوراً نحو الرثاثة والتآكل، بعدما آن أوان دفنه وتجاوزه. إلا أن رواية "الكهف" لساراماغو وعلى الرغم من تناصها البيّن مع رواية سيرفانتيس، وتماثل مصير بطلها الإشكالي مع دون كيشوت، باعتبار أن كليهما يعيش وضعاً تاريخياً مفارقاً لتحولات زمنه (anarchonisme)؛ فإنها لا ترصد لوقائع نزال عبثي تحركه ذهنية بلهاء وطابع مزاجي أخرق، مثل المواجهة التي قادها دون كيشوت في تحديه للطواحين الهوائية، رمز الحداثة الزاحفة على الزمن الأوربي في عهد سيرفانتيس؛ وإنما هي رواية هادئة وملهبة للعواطف وأقل عنفاً(حتى من رديفتها"العمى")، تحتفي بمتابعة شاعرية مفعمة بعناصر التأمل في مصير الهدم والتخريب الذي تتعرض له عائلة ألغور Algor، وإن لم تكن تخلو مع ذلك من الكثير من عناصر السخرية والضحك الأسود. إنها ليست سفراً لبطولة موزعة كيفما اتفق، بقدر ما هي بناء روائي مدهش وعميق ينفتح على مجموعة متنوعة من المعارف والتمثلات الأدبية والفكرية (أفلاطون / هيمنغواي / كافكا)، المسبوكة ضمن صوغ حواري لا يفرط مطلقاً في فاعلية التخييل المميزة للكتابة الأدبية، وهو يستهدف فضح محرقة الإنسان (بعداً وجوهراً) أمام كهف الوحش الجديد، وتعرية فاشستية العلاقات المادية التي تفرضها الماركنتيلية الجديدة.

٢) منذ الصفحات الأولى، تفتتح الرواية محفلها السردي بالمفاجأة غير السارة التي تنزل على الشخصية المحورية في النص كالصاعقة: تناقص المبيعات الخزفية، ودق الجرس المنذر بالكارثة المرتقبة التي تهدد هذه الشخصية، التي ظل وجودها يرتبط ارتباطاً عضوياً بالمؤسسة التجارية. فماذا وقع حقيقة؟ وماذا تلا بعد ذلك؟ ومن تكون هذه الشخصية هشة البنيان، التي ربطت مصيرها بتحولات وتقلبات أسواق التجارة؟ وما الجهة التي تهدد وجودها

بالضبط، وتتوعدها بالشقاء والفناء؟

سيبريانو ألغور Cipriano Algor (البالغ من العمر أربعة وستين سنة) خزّاف أباً عن جد، يعيش مع ابنته مارتا Marta وصهره مارشال Marçal، في قرية صغيرة تقع غير بعيد عن مركز تجاري عملاق، يضم ثمانية وأربعين طابقا، ويشتمل على عدة متاجر، ومطاعم، وحانات، وملاه، ومسابح، ومراتع للاستمتاع والاستجمام، ومرافق طبية، وشقق للسكنى، ومؤسسة أمنية، وترسانة سلاح مرهوب، أي باختصار: مدينة عمودية عصرية ومكتفية بذاتها. ظل سيبريانو ألغور ردحاً من الزمن ليس بالقصير، يزود هذا المركز التجاري بالأواني التي يصنعها من الطين الصلصالي بمساعدة ابنته مارتا، الى أن حان ذلك اليوم المشؤوم الذي أشعره فيه أحد المسؤولين عن البيع بأن بضاعته آخذة في البوار، وأن المركز لم يعد في حاجة الى الخزف. في تلك الأثناء، شعر الخزاف الشيخ بأن حياته صارت بغتة، من دون أي دعامة أو معنى. ولكي يثبت ذاته من جديد ويتبّثها، اختار المقاومة والانخراط في التمرد عن طريق فعالية الابتكار والخيال ملاذاً.

هكذا إذن وعلى حين غرة ، يقرر المركز التجاري المسكون بهاجس التحديث المدر للربح السريع، توقيف التعامل مع سيبريانو ألغور بدعوى عتاقة وعدم تلاؤم أذواق المستهلكين العصرية مع المنتوج الخزفي الذي ينتجه، مما يعني أوتوماتيكيا الحكم على هذا الأخير بالركون لمسلسل احتضار طويل، سيما وأن الحياة مثلما عاشها الرجل لا تعني أي شيء خارج دائرة العمل والإنتاج. إنه يمثل رحلة الجيل الثالث في العائلة الذي تربى ضمنها منذ نعومة الأظافر، على الاتصال الحميمي المباشر مع عجينة الطين، وعلى ترويض الخيال وأصابع اليدين لتطويعها وتشكيلها برفق ودربة ومحبة.

فإذا كان المركز التجاري قد رفض أواني سيبريانو ألغور الخزفية، التقليدية، الثقيلة، السريعة الكسر، ذات الألوان الفاقعة الحمرة، المعجوجة، والمستهجنة، مستبدلا إياها بأخرى غير سهلة العطب، عصرية، خفيفة، رشيقة، جذابة، مغرية، ومصنوعة من بعض المواد المركبة حديثا (البلاستيك)؛ فإن هذا الخزاف الشيخ لن يتنازل عن الطين الصلصالي مادته البدائية الأولى، على الرغم من أنه سيجرب بإيحاء من ابنته مارتا هذه المرة، الاشتغال على منتجات غير نفعية، لم يكن جيل الأب أو الجد قد صنعها.

إن لسيبريانو ألغور مع الطين الصلصالي علاقة حميمية، تتجاوز العلاقة النفعية التي تربط الصانع العادي مع مادته الخام، لتصل الى علاقة وجودية تلتحم فيها الذات مع الموضوع، ويصير الكل مبوتقاً في تفاعل مسكون بأسرار الوجود، وموسوم برحلة الإنسان وتاريخه الوجوديين بشكل عام. يقول السارد من خلال عملية التبئير الداخلي المركزة على خبايا ما يعتمل في رأس سيبريانو ألغور:"إن ما يخفيه الطين ويجليه في الآن نفسه، هو مطلق المسار الذي يقطعه الكائن في الزمن، ومطلق المشوار الذي يمشيه سالكاً وهو يطوي الفضاءات والأمكنة، وهو الدمغات التي تبصمها الأصابع في المادة، هو القلامات التي تنبري من الأظافر، هو الأرمدة وجذوات الجمر الآخذة في الانطفاء، هو بقايا عظام الكائن الميت ذاتها، وبقايا غيره من الكائنات الأخرى، وهو السبل التي تتشعب بهذه البقايا العظمية بكيفية خاصة، وتباعد بعضها عن البعض الآخر، وتجعلها تختفي من ثمة، عن الأعين".

سيقرّ قرار سيبريانو بعد موجة شك وفقد لليقين، على تجريب إنتاج بعض التماثيل الصغيرة المزخرفة (مهرجين، بهلوانات، رجال الأسكيمو، مندرينات، ممرضات)، التي من الممكن إذا ما لقيت رضى وإقبال المركز التجاري عليها، أن تضمن للرجل استمراريته الإنتاجية بكرامة وإباء وعزة نفس، مثلما ستضمن كذلك تشغيل ورشة الخزف الموروثة عن الأب والجد، والاستمرار كذلك في شغل السكن العائلي بالقرية التي غدت مهجورة، (خصوصا وأن صهره مارشال، الذي يشتغل حارس أمن في المركز التجاري، عازم على الانتقال به في حال ظفره بالترقية المنتظرة، الى السكن مع ابنته مارتا بإحدى الشقق العصرية التابعة للمركز التجاري).

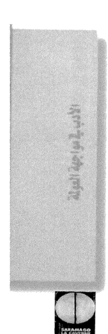
إن العمل إذن رهان وجودي في حياة سيبريانو ألغور، من خلاله يحظى باحترام نفسه واستقلالها عن الآخرين أولا، والحفاظ على التركة المادية والمعنوية للسلالة من النسيان والترك والإهمال ثانيا، وعدم التفريط في موقعه الحقيقي داخل القرية، حيث التصالح تام ومطلق بين الإنسان ومجاله البيئي والحيواني ثالثا.(وبالمناسبة، لا ينبغي أن تفوتنا الإشارة الى العلاقة الدافئة التي نسجت خيوطها الصدفة، بين الشيخ والكلب الملقب ب"اللقية Trouvé"، الذي عثر عليه سيبريانو ألغور مباشرة بعدما رفض المركز التجاري منتوجه الخزفي). إن الرواية لتحفل بالكثير من التأملات الفكرية الدائرة في فلك موضوعة العمل وقيمته ، وعلاقة ذلك بمشاعر الامتلاء أو الخواء الوجوديين العامين، مما يستشعره الفرد في حالة اشتغاله أو عطالته. تقول الرواية مثلا: صحيح أن العمل"لم يعد اليوم مثلما كانت عليه الحال من قبل، أما نحن الذين لا نقوى إلا على أن نكون ما قد سبق وجُبلنا على كونه منذ القديم، سرعان ما نستوعب بأننا صرنا كائنات غير ضرورية في هذا العالم ..".

هكذا إذن، يتصدى سيبريانو ألغور لهذا التهديد الذي طال حياته على كِبَر، وأربك وجوده الهادئ ووجود من معه أيضاً، بالعدول المكره عن إنتاج الأدوات النفعية الضرورية التي دأب على صنعها، والشروع هكذا في الاستئناس مع تجربة خلق جديدة مترعة بفعل الحساسية والتخييل، تتخذ من إنتاج التماثيل الصغيرة المزخرفة نشاطاً إبداعياً لها، وذلك كي تتصدى لبشاعة السوق التجارية الكبرى المحجرة والمبلدة للأذهان، بمنتجات جمالية وفنية أصيلة.

ومع ذلك، فإننا - معشر القراء - لنحدس مسبقاً، بأن معركة سيبريانو مع الوحش الجديد، معركة خاسرة وغير مجدية من دون شك. كما أن توالي السرد، وتنوع استبطان المحكي لعوالم الخزاف الباطنية من خلال اعتماد الحوار المباشر مع مارتا أو المسؤول عن قسم المبيعات في المركز التجاري تارة، أو الركون تارة أخرى الى الحوار الداخلي المنذور لاستنطاق الأغوار المعتمة للشخصية؛ يسعفاننا كذلك في افتراض أن سيبريانو يدرك هو نفسه، نتيجة الرهان الخاسر الذي يتشبث به. إلا أن ما كان يهم هذا الشيخ (الذي يشبه في كثير من الصفات وردود الفعل، شيخ هيمنغواي البحري الذي ظل يبحر في اتجاه الشاطئ، بدليل خسارته المجرور وراء قاربه!)، هو التشبث بنبض الحياة الحية، من خلال العودة الى دفء الطين الصلصالي، لتشكيله وتطويعه وفق مقاسات الإبداع المسكونة بميسم لحظة الخلق الرباني الأولى. وكأن سيبريانو ألغور الناقم على قواعد وضوابط اللعبة الجديدة التي يتحكم فيها المركز التجاري العملاق، يقيم طقوس الاستحضار للبداية السحرية الأولى، من أجل إعادة تشكيل العالم المنفلت الى حتفه، وفق نموذج لحظة خلق جديدة، تكون مسكونة بقيم أجمل وأعدل.

أليس الطين فيصلاً بين البداية والنهاية؟ أليس مسار الخليقة محصوراً بين التراب والتراب؟ إذن، فمن أجل دحر هذا العالم الموبوء وتشذيب قتامته وبؤسه، لم يكن لينفع سيبريانو ألغور سوى العودة - وإن كان يعلم هو نفسه عدم جدواها اللحظي - إلى المادة الأولية المقدسة: الطين، من أجل تأثيث هذا العالم الذي بدأ يحيد عن جادة الصواب، ببعض النماذج الجمالية التي تزخر بقوة خلق رمزية سخية وحقيقية (تحيل النماذج التي اختارها سيبريانو ألغور لتماثيله المزخرفة على معاني: الجمال، الضحك، السخرية، الإسعاف!).

ففي الوقت الذي تفرض فيه إدارة المركز التجاري على سيبريانو ألغور



الإسراع في استرجاع بضاعته الخزفية البائرة، وتفريغ المخازن التابعة للمركز منها في أجل ضيق لا يتعدى أسبوعين وحسب؛ يختار سيبريانو أن يكون أحسن ردّ على هذه اللحظة العصيبة، هو المراوحة بين عملية التفريغ والكسر، وبين عملية الإنتاج المحتفية بالإبداع؛ وقد استطاع فعلا أن يفرض ذلك على مسؤولي المركز التجاري. إذ عوض أن يتواصل شحن البضاعة البائرة وتفريغها، مدة أسبوعين متواليين كما شاءت الإدارة التجارية، ناضل سيبريانو ألغور من أجل أن يغدو الأسبوع الموالي للهدم والكسر، وقتاً يتفرغ فيه الخزّاف الشيخ لمهمة إبداع وخلق تماثيله القزمية، التي يريد أن يجعلها منذورة لمهمة التصدي للوحش العملاق.

وفي الأجل المحدد، يفلح بالطبع سيبريانو ألغور في تفريغ المخازن من بضاعته المتقادمة، والتعويض عن هذا الكساد بإنتاج عيينات شيقة من المنتوج الجديد، يعرضها على قسم المقتنيات بالمركز التجاري، ويدرك من خلال الشرط الذي يواجهه به المسؤول، أن المستقبل لا يعده سوى بالخراب والضياع، ما دام الإنتاج سيُعلق على مشجب استطلاع رأي المستهلكين، ورصد درجات تفاعلهم مع المنتوج، مثلما أشار المسؤول.

وتتسارع أحداث التأزيم في الرواية خانقة سيبريانو ألغور. إذ بعد الشرط الصعب الذي حاصرت به إدارة المقتنيات في المركز التجاري، يتصاعد الموقف أكثر مع حدث ترقي مارشال الصهر في سلم الوظيفة الأمنية بالمركز، فيغدو الاستمرار في شغر السكن العائلي بالقرية من قبيل عدم الممكن، خصوصاً وأن سيبريانو سبق وأن قبل دعوة مارتا وزوجها مارشال، ووعدهما بالانتقال للسكن معهما في الشقة التي ستكون من استحقاق الصهر، إن هو ترقى في الوظيفة.

يودع سيبريانو ألغور القرية، والمسكن العائلي، وجارته الأرملة إزاورا مادروغا Isaura Madruga (التي يكن لها حباً مكتوماً، تاركاً برفقتها الكلب "اللقية")، ثم يرافق صهره وابنته مارتا ليعيش معهما في الشقة الجديدة، ما تبقى له من أيام العمر (لقد بزّه المركز التجاري عمله الذي كان يمنح لحياته معنى، وها هو في هذه الأثناء يبزه ما فضل من أوراق السنين!).

ومثلما يقضي كبار السن أوقاتهم في التسكع واللف والدوران بين الأروقة والأركان، يضطر سيبريانو ألغور الى أن يذرع طوابق المركز التجاري الواحد بعد الآخر، في رحلة بحث عن مكمن الضعف والهشاشة في هيكل هذا الوحش العمودي، الذي تتراص طوابقه الواحدة فوق الأخرى في وضع يناطح السحاب. يقتحم سيبريانو ألغور المرافق والمراتع والأروقة كلها، بحثاً عن الحلقة الأضعف في هذا المركز العملاق. وفي رحلته تلك، نكتشف التشابه الكامل بين المركز التجاري وقلعة كافكا المشهورة، حيث يسود الجو المشحون بالاستبداد والسيطرة والرعب. إن المركز التجاري كاللجنة التي تحاكم جوزيف كاف في القلعة، مؤسسة إدانة من دون ملامح ولا صفات واضحة، تسيطر وتهيمن على المجتمع كله، وتقوده بحسب إملاءاتها ومشيئتها الخاصة. إنه مؤسسة للإكراه كذلك، حيث يتوزع رجال الأمن المتأهبين للتصدي وردع المستطلعين والمغامرين الخارجين عن الخطوط الحمراء المرسومة من أعلى الهرم الاستهلاكي، بالاستنطاقات البوليسية المسكونة بالحيطة والتوجس والحذر. ففي مرة من المرات، يصر سيبريانو ألغور على النفاذ الى أحد الطوابق العليا لاستكشاف ما فيها، ليتم توقيفه من طرف أحد عناصر الأمن، واستجوابه بخصوص أسباب اختراقه للمحظور، وتسجيل هويته.

ضمن هذه الأجواء المشحونة بنفحة كابوسية ذات نزوع كافكاوي خالص، مغلف بتكتم إدارة المركز التجاري رسمياً على حادث سري طارئ، حال دون متابعة إحدى فرق الحفر والبناء التابعة للمركز والموكول لها مهمة توسيع المجال، لأشغالها في الورش السفلي قصد إضافة بعض المرافق الحيوية؛ يبلغ الى علم سيبريانو ألغور الاستنفار الأمني الذي اتخذته الإدارة، كإجراء استعجالي للحيلولة دون تسرب خبر ما تم اكتشافه في الأغوار، الى حين وصول بعثة رسمية مشكلة من خبراء الاركيولوجية وعلماء ورجال الدولة.

في تلك الأثناء، يتسلل سيبريانو ألغور ليلاً الى الورش الأرضي المحظور على العموم، ليميط اللثام عن السر الذي أرادت إدارة المركز أن تحتفظ به الى حين استثماره تجارياً. هناك في الغور الدامس والمغلف بالرهبة والصمت، يفاجؤ سيبريانو ألغور بتجويف كهفي يضم هياكل عظمية لكائنات آدمية مشدودة الى أمكنتها بالسلاسل، فيصاب على التو بصعقة وعي مخلخلة ومربكة، ويهرع مسرعاً الى الأعلى حيث الضوء. بعد ذلك بلحظات، يكاشف صهره مارشال وهو في أوج الاندهاش والصعقة، من جراء رجة الوعي التي انتابته على حين غرة، وقد رأى وضعه الانطولوجي وهو في المركز التجاري منعكساً على مرآة الكهف بجلاء؛ فيقول: "إننا حقاً لهؤلاء!".

بهذه الكلمات المنحوتة من لحظة الوعي المستعاد، ينتصر سيبريانو ألغور لوضع الإنسان الحر المتمرد على كافة القيود والأغلال التي من شأنها الحدّ والحط من حريته وشرط إنسانيته. ولا يكتفي سيبريانو بذلك فحسب، وإنما ينثر روح التمرد من حواليه، ويغير من موقف الصهر الذي كان شديد الإعجاب بالمركز التجاري، ومن موقف ابنته مارتا أيضا التي اضطرت للإذعان لرغبة الزوج في الانتقال الى الشقة العصرية.

يعود الشيخ سيبريانو على الفور الى القرية حيث تنتظره حبيبته إزاورا مادروغا الأرملة، التي كانت قد رفضت هجر القرية مثلما فعل أغلب الأهالي. وبعد ذلك بقليل، يلتحق بهما مارشال ومارتا، ويتهيأ الجميع الى ترك المدينة والابتعاد عنها، وعن محيطها الموبوء الذي اكتسحته المرافق التجارية والصناعية، في سبيل رحلة مفتوحة على التيه، والطواف، والجولان، والضرب في أركان الأرض بعصا الترحال المستدامة، تاركين وراءهم كل الأغلال التي من الممكن أن تشدهم الى الكهوف المميتة.

٣) يظهر جلياً أن رواية "الكهف" بناء تخييلي أليغوري، ينهض على أسطورة الكهف الشهيرة، التي عرضها الفيلسوف اليوناني أفلاطون، في الكتاب السابع من "الجمهورية". إننا أمام تطابق شبه تام بين ما اكتشفه سيبريانو ألغور في أغوار المركز التجاري، وبين ما ترويه هذه الأسطورة. ففي هذا المحكي الأليغوري يدعونا أفلاطون كي نتخيل بعض الرجال القابعين في مسكن مستغور في تجاويف أرضية عميقة الأتون على هيئة كهف، له كوة على شكل فرجة مقابلة لنار مضيئة. يلي هذه الفرجة ممر يؤدي الى داخل الكهف، حيث يقبع هؤلاء، وقد قيّدوا بسلاسل وأغلال من أعناقهم وأرجلهم منذ نعومة أظافرهم، بحيث إنهم لا يقوون على الإتيان بأي حركة من الحركات وهم في أماكنهم، ولا حتى الالتفات من خلال تحريك أعناقهم المغلولة لرؤية أي شيء آخر، عدا ما يمثّل شاخصا أمام أنظارهم. بينما تقع من خلفهم خارج الكهف، نار مضيئة عظيمة ترسل أشعتها من بعيد ومن موضع مرتفع. لكن هؤلاء السجناء المقيدين بالأصفاد لم يسبق لهم قط أن رأوا الضوء مباشرة، ولا يعرفون من ذلك ولا مما يجوس من حياة حقيقية بالخارج (مرور رجال بين مكان وجود النار وموقع الكهف، وهم يحملون بعض العرائس)، سوى بعض الخيوط الرقيقة التي تتمكن من اختراق فرجة الجدار بالكهف لتسقط على الحيطان، مخلفة أمامهم ظلالا وصور أشباح، هي كل ما يدركون عن أنفسهم وغيرهم. إنهم لا يرون من أنفسهم ومن جيرانهم شيئا، لا يرون غير الظلال التي تلقيها أشعة النار على الجدار المواجه لهم داخل الكهف! وكيف يكون الأمر على خلاف ذلك، ما داموا طوال حياتهم عاجزين عن تحريك الأرجل والرؤوس؟!

ولو أننا افترضنا . مثلما يضيف أفلاطون . أنهم تمكنوا في وقت من الأوقات من التخاطب فيما بينهم، فإن كلامهم لن يدور سوى حول ما يرونه من ظلال وأشباح مسقطة على شاشة الحيطان. وإذا ما ترددت على الجدار الصغير أصداء لأصوات بعض الرجال المارين من ورائهم خارج الكهف، فإنهم سيعتقدون ببساطة أنها مجرد أصوات صادرة عن تلك الظلال التي تتحرك أمامهم! إن هؤلاء السجناء باختصار، لا يعرفون عن الحقيقة شيئا آخر عدا ظلال تلك التماثيل!

كما يضيف أفلاطون على لسان سقراط المعلم، أنه إذا ما نحن قمنا بإطلاق سراح واحد من هؤلاء السجناء المغلولين، وأرغمناه على أن ينهض فجأة ويدير رأسه ويسير رافعا عينيه نحو النور، فسوف تكون عندئذ كل حركة من تلك الحركات التي سيقوم بها، مؤلمة ومصدر دهشة وانبهار له إلى حد أنه سيعجز عن رؤية الظلال التي كان يراها أكثر من ذي قبل. أما إذا قمنا بإطلاعه على حقيقة الأشياء المختلفة، التي كان لا يرى غير ظلالها مسقطة على الجدران، فإنه سيشعر لا شك بالحيرة والتبلبل وسيعتقد بأن الظلال التي كان يراها من قبل هي الأقرب إلى الحقيقة. أما إذا أكرهناه على النظر مباشرة إلى الضوء المنبعث من النار وراء الكهف، فإنه سيشعر بالألم في عينيه وسيفضل العودة إلى الظلال التي كان يعتقدها الحقيقة المهمة. أما إن واجهناه مع الشمس فإن الألم سيغدو أكبر، بل وسيعجز عن رؤية أي شيء! وسيحتاج إلى التعود التدريجي قبل الشروع في رؤية الأشياء، مثلما هي في حقيقتها.

هذه بخلاصة أهم الملامح العامة لأسطورة الكهف مثلما تخيلها أفلاطون (أو ربما سمع بها مباشرة من بعض مريدي فيتاغورس Pythagore، ثم تبنّاها لنفسه). وإذا كان هذا التناص واضحاً وشديد الحضور في الرواية، من خلال أولا الإشارة اللمحية لمعالم الجزء الأخير من محكي سيبريانو ألغور في الرواية (العثور على الكهف)، وثانياً من خلال مؤشرين صريحين يدلان على اعتماد الحضور الأفلاطوني كنص أصلي مواز لبناء صرح الرواية (ص٩ و ص٣٧١)، فإن الغرض من ورود هذه الحكاية لدى ساراماغو مختلف كل الاختلاف عنه لدى أفلاطون.

لقد كانت استعارة الكهف عند الفيلسوف الإغريقي جزءاً لا يتجزأ من مشروعه وبنائه الفلسفيين. فقد وردت الإشارة الى الأسطورة في سياق الحوارات الأفلاطونية الأكثر أهمية ضمن كتاب الجمهورية، حيث يعرض الفيلسوف لنظريته المثالية العامة في اكتساب المعارف. إن نص أفلاطون رسالة مجازية محملة بحقائق فلسفيه مثالية. فهي دعوة الى رفض عالم الصور الناقصة وعالم الأوهام والأشباح، من أجل بلوغ الحقيقة الأصلية الأزلية الخالصة. إن أسطورة الكهف نص ديداكتيكي، وأداة بيداغوجية تعمل على كبح الخيال، وتمكين الإنسان من فهم واستيعاب شرط وجوده من خلال التعالي والسمو عن عوالم الحواس والمظاهر والمتغيرات والتعدد، للارتقاء بالذات نحو عالم الحقيقة والثبات والوحدة. إن أسطورة الكهف لدى أفلاطون بناء مجازي ينتصر لمثالية فكرية، ويحاكم المجاز والاستعارة وغيرهما من الأنساق الإيحائية بوصفها أنماطاً "معرفية" وهمية غير استدلالية، ومن ثمة يصادر حقها في الوجود، ويبني بدلها صرح معرفة حقيقية أصلية ومطلقة (نظرية المثل).

بينما مجاز الكهف في رواية ساراماغو، فهو أليغوريا مختلفة في القصد والهدف. إنه بناء تخييلي يستفيد من الفكر الفلسفي المثالي، لينتصر للإنسان ولشرط تحقيق حريته، في زمن التوحش الليبرالي الجديد الذي يسعى بانقلابيته الدائمة، الى تنميط حياة الأفراد والمجتمعات، وقتل روح المبادرة والابتكار، وشل عزائم الإنسان، وتكبيلها بأصفاد الاستهلاك. ففي رواية "الكهف"، تماثل شيق بين نمط الحياة مثلما يقدمها المركز التجاري. رمز المجتمعات الإستهلاكية العصرية (بوصفه كهفاً جديداً)، بمطلق أوهامها وعتمتها وقتامة ظلها الشبحي . لرواده وزواره، وبين حياة الرجال المقيدين من أعناقهم وأرجلهم في أسطورة أفلاطون، ووضعهم الوجودي العام إزاء الحياة الحقيقية المفعمة بالضوء والحرارة والحقيقة الموجودة بالخارج.

إن رواية "الكهف"، لكاتبها خوسيه ساراماغو اليساري المناهض للعولمة الليبرالية المتوحشة، والمؤمن بقضايا الشعوب المستضعفة وعلى رأسها الشعب الفلسطيني (الذي قارن ما يتعرض له على يد الآلة العسكرية الإسرائيلية، بما جرى في أوشفيتز Auschwitz)؛ نص يهاجم المؤسسة التجارية المعاصرة بلا هوادة، ويفضح آلية اشتغالها الهيرمسية المخاتلة والمخادعة، في سعيها الحثيث نحو استلاب الإنسان قيمة وجوهراً. وقد عمق الكاتب هذا التنصيص على الاستلاب، من خلال الإحالة على الوضع الاعتقالي، الذي استشعره سيبريانو ألغور وهو داخل هذه القلعة شبه البوليسية، المسكونة بالإدانة والتوجس والخيفة والحذر.

إن المركز التجاري ليبدو في الظاهر مؤسسة منذورة للتبضع والاستمتاع والراحة (لنتذكر أنه يضم ثمانية وأربعين طابقاً، ويشتمل على العديد من المتاجر، والمطاعم، والحانات، والملاهي، والمراقص، والمسابح، والمنتزهات الصيفية والشتوية غير الطبيعية، والشواطئ الاصطناعية، وأمكنة الاستلذاذ والاستمتاع المتنوعة، والمرافق الطبية الخاصة بالتدليك والتمسيح والعلاج، والشقق المنذورة للسكن...الخ!)؛ لكنه في الباطن قلعة احتجاز واعتقال وإكراه، يضم جهاز أمن مرهوب، وترسانة سلاح. لذلك فهو كالمفازة في المخيال العربي: كل من دخل إليها مفقود، وكل من خرج منها مولود.

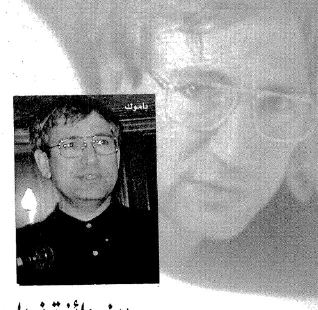
هذا بالضبط ما أدركه سيبريانو ألغور، وسعى إلى تحقيقه. فالرحلة التي ينتهي بها النص بعيداً عن المركز التجاري والمدينة بمؤسساتها ومحيطها الموبوء، هي مؤشر تحرر آل ألغور وانعتاقهم من أصفاد وأغلال الكهف، وإيمانهم بأن الحياة الحقيقية هي حركة وسفر وتيه وانطلاق. إن الحياة الحقيقية ليست في الوفرة الخلابية الوهمية الآسرة التي يوفرها المركز التجاري، ويحرص على تركيمها وتكديسها داخل مرافق وأروقة وأجنحة تقدم للزبناء عوالم افتراضية مقابل ابتزازهم مادياً ومعنوياً؛ وإنما الحياة الحقيقية هي ما يُستحق أن يعاش بحرية خارج الكهف، دون قيود أو سلاسل وأصفاد.

إن للرحلة إذن في رواية "الكهف" قيمة رمزية إيجابية، بحيث تعد بمنزلة المعادل الموضوعي للتصرف في الحرية الفردية، وفق ما قد يضمن للإنسان شرط وجود أفضل وأكمل وأنسب، ويقف ضد عمليات تشييئه واستلابه. وإذا كان شرط هذه الرحلة متعذراً على الجميع، لانشداد الكثيرين الى مؤسساتهم الكهفية بأصفاد الواجب والضرورة، فإن رحلة القراءة عبر عوالم النص الممتعة والغنية بمحطات التأمل والسخرية والضحك الأسود، لقادرة على أن تمنحنا . ولو مؤقتاً . فرصة تعويض عن الانعتاق الحق من قيود وأحكام مؤسساتنا الكهفية. إن رواية "الكهف" لنص روائي رائع، غني بالمتعة والفائدة والعمق، جدير بأن نرحل بين صفحاته للتساؤل عن أحوال ومآل الإنسان، داخل حركية هذا العالم المعاصر المزروع بالألغام والفخاخ والقيود.

---

* كاتب ومترجم من المغرب

** خوسيه ساراماغو: "الكهف"، ترجمها عن البرتغالية: جونفييف ليبريتش Geneviève Leibrch، منشورات السوي، سبتمبر ٢٠٠٢، بالفرنسية.



اورهان باموك
بين جائزة نوبل وشفرة اسطانبول

علي حسن الفواز*

ثمة الكثير من الاسئلة قد تثار حول فوز الروائي التركي اورهان باموك بجائزة نوبل لعام ٢٠٠٦!! وثمة من يطلق الكثير من الاشارات حول طبيعة دخول باموك حلقة السباق بقوة الى فضاء الجائزة منذ ترشيحات عام ٢٠٠٥ المثيرة للجدل، وربما كانت دهشة البعض من فوزه بها وسط منافسين مخضرمين طالما وقفوا ومنذ سنوات طوال في الاحتياط الترشيحي لهذه الجائزة الاعتبارية والمادية العتيدة!! فهل كانت الجائزة انحيازا حقيقيا لقدرات باموك الروائية التي اثارت الانتباه اليها خلال السنوات الاخيرة كون رواياته قد اعتمدت توظيف الاشكالات العميقة لصراع الهويات والثقافات بين الشرق والغرب وبين الواقع والمخيلة أو ربما ازمة الانماط الثقافية داخل المكان (الاسلاموي)!! حدّ انه اصبح اشبه بالمبشر مثلما أصبح رجل الجوائز المميز!!!! أم ان هناك اعتبارات سياسية خفية او ظاهرة تسحب ظاهرة باموك عبر اغواءاتها وفضائحها الى نوع من المشاكلة الفكرية والمفاهيمية المثيرة للجدل دائما ؟ الكثيرون يقولون ان ترشيحه القوي جاء لاعتبارات تتعلق بالمواقف السياسية التي اختارها باموك ازاء الدولة التركية وطروحاته الجريئة حول تاريخها المليء بمآس تبدأ من مشكلة الارمن ما تعرضوا له عام ١٩١٥ من مذابح معروفة على يد اتباع الدولة العثمانية لحظة انهيارها!! وانتهاء بما تعرض له اكثر من ٣٠٠٠٠ الف كردي من مجازر على يد الدولة التركية المعاصرة!! والتي وظفها العقل المسيحي الغربي السياسي في اجندته الصراعية /الثقافية في اطار الحديث عن مفاهيم الحرية والسلم الاهلي مثلما ادخلها في اطار مواجهة ثقافوية للخطاب الاسلامي!! وضد دخول تركيا الى الاتحاد الاوربي؟

لا أحد ينكر أهمية اورهان باموك الروائية وحضوره المثير للغط في المشهد الثقافي الروائي التركي والعالمي وطريقته الاستعراضية الجذابة في اثارة الانتباه اليه!! رغم انه لم يتجاوز الرابعة والخمسين من العمر، فضلا عن الخواص الفنية والتاريخية التي تتمتع بها رواياته وطبيعة الافكار التي تنطوي عليها تلك الروايات في اطار رؤيته لاشكالية الصراع بين الشرق والغرب أو بين العالم القديم والجديد، واللذين جعلاه امام اعادة انتاج مفاهيم اكثر اجرائية في التعاطي مع هذه الصراعات الوجودية والحضارية وامام الثقافة ذاتها على اساس انها تأمل عميق في الصراع وعقده مثلما هي صناعة اخرى للتاريخ، وان المثقف ينبغي ان يكون شجاعا في الكشف عن القبح في التاريخ والفكر والحياة، والسعي الى توسيع افاق مفهوم حوار الحضارات والثقافات....

ان فوز اورهان باموك بالجائزة الكبرى عالميا اطلق بعض الاسئلة وربما بعض بعض الريبة هنا وهناك خاصة وان محافل هذه الجائزة ليست بريئة بالكامل!! ورغم انه يتمتع بقدرات استثنائية في معرفة طريق الحرير الى اصحاب (الادارات الثقافية)،الا أن كواليس الجائزة عادة ما تحفل بهذه الاقاويل ، وقد دافع باموك مبكرا عن خياراته وجرأته، اذ هو ينحاز الى وعيه كمثقف عالمي منفتح على الثقافات الانسانية والى مشروعه الحضاري وانه غير معني بالانتماء السياسي اصلا!! ويتهم الادباء الذين يتورطون في السياسة المباشرة بقلة الحيلة!! ومن اشهر تصريحاته بهذا الصدد تلك التي يقول فيها (بالنسبة لي ينبغي للادب ان يكون من اجل الجمال وحده لا لتوجيه رسائل سياسية) لكنه كثيرا ما كان يطرح افكارا خطيرة في السياسة!! فهو مدافع معروف عن مفاهيم الحرية والديمقراطية والسلم الاجتماعي، كما هو ايضا لا يتواني على التصريح بمواقف مضادة للقبح الانساني في التاريخ والحاضر، اذ هو يصر على نبش الذاكرة التركية في مراحلها العثمانية ومراحلها الجمهورية الاخرى!! ويتهم هذه الذاكرة بانها ذاكرة المتناقضات وهي تحاول ان تطرد جزءا من تاريخها الصراعي والذي يرتبط بالمذابح التي نفذتها العسكرتاريا التركية(اثناء انهيار الدولة العثمانية) ضد الارمن وطردهم من البلاد التركية!! والتي جعلت المدعي العام التركي يتهمه بانه يتعمد في (تحقير الهوية التركية) فضلا عن التهجم على مواقف المؤسسة العسكرية التي تدير الدولة من وراء حجاب!!ويتهم هذه الدولة الجديدة ذاتها بانها المسؤولة عن قتل الكثيرين من ابناء الشعب الكردي ومنعهم من التمتع بحقوقهم القومية والثقافية!! كما ان صراحته في مواجهة ثقافات العنف الايديولوجي والديني جعلته الاقرب الى الحساسية السياسية الغربية التي تناهض هذه التوجهات!!

ان فوز باموك رغم طبيعته المثيرة التي كثر الحديث عنها!! يبقى ليس غريبا بالكامل!! فهو منافس قوي للفوز بالجائزة في العام الماضي،فضلا عن فوزه العام الماضي بجائزة اتحاد الناشرين الالمان التي تمنح في معرض فراكفورت الدولي للكتاب والتي تعد من الجوائز المهمة،اذ فاز فيها على مدى سنوات كتّاب بارزون منهم الفيلسوف يورغن هابرماز، والروائي مارتن فالزر، والكاتبة الجزائرية آسيا جبار، والكاتبة الامريكية سوزان سونتاج،والروائي البيروفي الشهير ماريو فارغاس يوسا ، فضلا عن انه من اكثر الروائيين مبيعا لرواياتهم في تركيا وبعض مناطق العالم، لان هذه الروايات تشتغل على ثيمات الصراع الحضاري بين الثقافات المتنوعة والتي اضحت مشغلا لطروحات الفلاسفة والسياسيين ونقاد الفكر والحداثة والدولة...

ان طبيعة ما يكتبه اورهان باموك في رواياته المتعددة تؤشر نزوعا عميقا وجريئا للبحث في الجوهر الثقافي للاشكال الصراعية التي تنتمي للتاريخ والمعاصرة، والتي جعلته الاقرب الى الاثارة في الاهتمام والقراءة الواسعة في تركيا وخارجها،فضلا عن الترجمات المتعددة لرواياته والتي تجاوزت العشرين لغة ومنها اللغة العربية!!فهو يحشد في رواياته انماطا ومستويات متعددة من الحيوات والشخصيات الصراعية التي تكشف تناقضاتها عن الطبيعة السرية للمجتمع التركي وترصد تصادم قيمه وثقافاته وهوياته المتعددة وانتماءاته المتنوعة بين حضارة تقليدية مغلقة وبين لحظة تنويرية مكشوفة على العالم الجديد،،وكان للحضور السحري لمدينته الاثيرة اسطانبول المتعددة الانتماءات الاثر الفاعل في التعبير عن (المكان الاشكالوي) الذي يتمثل هذه الصراعات وصخبها، مثلما هو الاطار الذي يتكشف فيه الوعي الثقافي عن مرجعيات لاواعية، او ادوار تبحث عن سياقات او مغامرين حالمين، وكذلك اغواءاته في اثارة الاسئلة والتبشير بروح جديدة تنتمي الى عالم اكثر احتراما وتقديسا للانسان وحريته...

ومن هنا نجد ان تبرير فوزه كما يقول اعلان الاكاديمية السويدية جاء لان (باموك اكتشف رموزا جديدة وحية لتصادم الثقافات وتفاعلها وتشابكها خلال بحثه عن جوهر الشخصية التركية الحزينة وروحها في المدينة التي ولد فيها) اذ ان المدينة (اسطنبول) حاضرة دائما في كل رواياته تقريبا،وهو حريص على ان يجعلها مثالا للمدينة الحية التي يمكن تتعايش فيها كل الثقافات وان التنوع فيها هو حيوية مضافة وتعبير عن عن قدرة العالم الجديد على استيعاب كل

الهويات والاثنيات وخلق انواع متعددة من الجدل الحر والنامي بينها..

ان الحديث عن ازمة الهوية المعاصرة ونقد التاريخ القديم!! يمثلان علامة مميزة في كتابات باموك الاخيرة،ويكشفان عن خاصية حضوره في الانفتاح على الثقافات الغربية دون حساسية اوعقد،اذ ان ثقافته الفرنسية جعلته اكثر اقترابا الى هاجس تفعيل حوار الثقافات، فهو من اكثر الداعين لدخول تركيا المسلمة الى الاتحاد الاوربي، وكثيرا ما حذر من اهمال الدور التركي في بناء الحضارة العالمية الجديدة،لان هذا الرفض سيخلق مزيدا من العنف والعزلة اللذين يولدان الكراهية والعصاب والارهاب والتي ستفقد ازاءهما الحرية والعولمة والثقافة الانسانية مزاجها وطعمها وحتى قدرتها على تحسين اداء الشعوب للاشتراك في بناء عالم خال من الحروب والاكراهات ويتسع للجميع..

لقد عمد باموك الى رسم مدينة اشبه بالمطهر (الدانتوي) الذي تتلجج فيه الحيوات الخاطئة والتي يمتزج فيها المخيال والسحر مع الواقع، وهذه المدينة التي يجعل منها فضاءه الذي يوغل فيه عميقا لتشكيل حيوات شخصياته وثنائياته الاثيرة، باتجاه تماثل نفسي، يتماهى فيه مع روح المدينة القديمة والجديدة في آن، اذ يحاول ان يصنع عبر هذه الثنائية احساسا بان مدينته هي التاريخ وهي الجسر الموصل الى العالم الجديد!!! خاصة في روايته الثالثة (القلعة البيضاء) التي تدور في اطار تأريخي بين (عبد) من مدينية فينيسيا اشتراه سيده الشاب،والتي تعكس ازمة صراع الهويات وتعقدها من خلال متابعة ما تتعرض له حياتهما من تصادمات تنعكس على تشوش هويتهما معا، وهذه الثنائيات الصراعية ارهاصات وعيه القلق في البحث والكشف،والذي نجده ايضا في روايته(الكتاب الاسود) حيث يفتش البطل مدينة اسطنبول بحثا عن زوجته واخيها نصف الشقيق الذي سيبادله الهوية فيما بعد!! وكأن مشكلة الهوية هي المشكلة الصراعية التي تؤرقه وهو يعيش عالمه الاغترابي المتعدد الانتماءات...

ان باموك يرسم عبر كل ضواغط وعيه الصراعي ملامح سرية لشخصية مدينته الاثيرة اسطنبول، لانها رغم حزنها التاريخي، وطقوسها الطاعنة في المكان القديم، الا ان يجد فيها مدينة تتلمس روح التاريخ في حركته وصيرورته فهو يرسم في روايته (عائلة جودت بيك واولاده) التي يقارب فيها عوالم توماس مان عالما سريا وعميقا للمدينة والبيت الذي تسكنه بطلته فاطمة في (حصن الجنة) ويكون هذا الحصن / المرفأ عالما تستقبل به احفادها والذي يمثل صيروتها وتاريخها المفتوح على عالم طويل من الذكريات!!فضلا عن ان هذا المكان يمور هو الاخر بحيوات متناقضة تحتفظ بنكهة خاصة لهذا المكان وتناقضاته وتحولاته في اطار انهيار ذاكرة المكان القديم وبزوغ ملامح المكان الجديد، ولعل ابرز ما يوظفه باموك في نسيجه الروائي هو توتير فعل الصراع بين تلك الحيوات المتناقضة في انتمائها الى عوالم وزمانات لا تسلّم نفسها للزمن التاريخي والسياسي بسهولة..

وفي روايته الاخرى (الكتاب الاسود) التي اصدرتها دار المدى بترجمتها العربية للمترجم عبد القادر عبد اللي ثمة ما يكشف عن عوالم اكثر غورا في طبيعة الشخصية التي يرسمها كنموذج للشخصية المضطربة الباحثة عن ذاتها ووجودها، فبطله (غالب) يبحث عن زوجته التي تركته مع رسالة قصيرة!! هذه الرسالة جعلته يلملم خيوطا متشابكة للبحث عن ثيمة فقدانها،، فهو يبحث عنها عند ابن عمها(جلال) الصحفي المعروف والذي يترك مسوداته ويختفي هو الاخر!! (غالب) يبدأ بقراءة جميع رسائل ومقالات (جلال) التي كتبها دون ان ينشرها في كتاب او فصل خاص، للبحث عن دليل على اختفائهما المشترك،والذي يحرضه على الغوص في عالم المدينة التي يتماهى من خلالها في البحث،لايجاد معادل للبحث عن (اناه) الضائعة..

المدينة تبدو هنا عالما متشابكا غرائبيا يمور بالمتاهة وقوة الماضي، لكنه يواجه هذا التشابك بالنزوع الى اصطناع ثيمات تجعله مثل من يتلمس طريقه للبحث عن سانحة للحياة الجديدة، وهذا البناء الصراعي المكتظ بتداعيات فكرية وانسية، يتمثله الكاتب على مواجهة حادة تتقابل خطوط وحيوات متوازية ومتقاطعة يتصاعد فيها البناء السحري وثيمة (الاكشن) بالاتجاه الذي يلتقي مع تقاطعات فكرية وفلسفية هي جزء من جوهر البنية الداخلية للمدينة!!

المدينة هي البطلة الشمولية التي تحتضن الخطوط الصراعية، والتي يتحول عالمها الجواني الى كتاب هو اشبه بكتاب (الشفرات) الحاوي على حلول لالتباسات المعنى واسرار ابطاله العالقين تحت جلدها العميق..ان باموك يعيد اكتشاف هذه المدينة من خلال الغوص فيها، يكشف عن هويتها الحافلة بالتناقض،بين ماضيها القابع في زواياها وبين وعي ابطالها وعوالمهم القلقة التي تنشد روحا اكثر انفتاحا وبعداً عن روائح التاريخ!! ولاشك ان قدرة باموك التصويرية وتوظيفه عنصر الحركة اتاحا له اكثر من زاوية لتأمل مدينته الاثيرة،فهو عميق الانتماء 'اليها!! لكنه بالمقابل يبحث عن فضاءات 'اخرى لها تتجاوز الخط الوهمي الممدود بين ضفتي مضيق البوسفور،وكأن هذا الخط هو زمن اغترابي بين زمنين وعالمين، اذ هو يصطنع معبر وهميا،ثقافيا، لغويا،ينقل النص والحياة والمكان من فكرة المتحف والتاريخ الى حركية الحياة..

وفي روايته الاخرى (القلعة 'البيضاء) يبدو باموك اكثر اقترابا من هذه الروح،حيث ينسج لها مرجعيات تنتمي الى اسطورة المكان،فالجسر الطويل الممتد بين ضفتي البسفور هو ذاته الذي يشبه برج (بابله) القديم الحامل لشفرة تاريخه!! بكل ما توحيه هذه الشفرة من علامات واسحار عبر قراءة واعية لتاريخ القرن السابع عشر الذي يمور بحراك ثقافي وتجاري!! يجعله الكاتب اشارة الى قوة تاريخ (مكانه) واثره في نقل الثقافات والتجارة والعمران السياسي،عبر استخدام ثنائية تقليدية ومكررة، (السيد والعبد) لكنه يمنحها شحنة خاصة وينقلها من ثنائية السطوة والهيمنة الى ثنائية اشكالية في المكان،اي انه يوظف دالة هذا المكان (اسطنبول) لتعميق فكرة ما يمنحه من احاسيس متعالية يحشدها بكل عوامل السحر التي توحي وكأنها جزء من اسحار الف ليلة وليلة...ان بطله (العبد / التابع) الذي يتحول الى سيد في مدينته ،مقابل تحوّل السيد /العالم الى عبد في مكانه الاغترابي/ فينيسيا!!يمثل نوعا من الاحتفاء بالمكان اولا، وتبشيرا بان الامكنة تصنع بطولاتها احيانا! اي ان هذه الامكنة تضع نفسها في جريان متواصل من الانزياح والتبادل والتحوار بحثا عن لحظة حضارية يختلط فيها التاريخ مع السحر،وتتخلص فيها الذاكرة من أوهامها واحمالها باتجاه صناعة مدينة كونية لها جسورها الدائمة وقلاعها البيض!!المفتوحة على الحياة والوجود..

ان روايات باموك تحمل هذا الهم بامتياز،وتحوز على شرط الوعي التاريخي الذي يجعله الروائي مشغله الاثير بحثا عن شروط اكثر شرعية لحوار الثقافات والهويات وربما حوار الذوات نفسها،لان هذه الذوات هي صيرورات وجودية ومكانية، ولا اعتقد ان باموك يكتب دون هذه القصدية، فهو معروف بتعدد ثقافاته وانحيازه الى الثقافة العالمية في نسختها الاوربية التي تعلم بواكيرها من مدرسته الامريكية في مدينته اسطنبول زمن رحلاته المتعددة الى اوربا وامريكا وكذلك مرجعياته الثقافية في اللغة الفرنسية!! كل هذا جعل الكتابة عند باموك مشروعا ثقافيا فاعلا،مثلما هو مشروع شخصي كان يحلم به منذ الصغر ليكون اشبه بدوستوفسكي!!

لقد ادخلنا اورهان باموك عالمه الصراعي، وادخلنا مدينته الحية، وتمكن من ان يحوّل ثيمة المكان من فكرة التاريخ الى حيوية الدراما!! اذ هو يختلق الصراعات والتناقضات داخل الجسد المديني ليكشف عن مدينة خارجة عن (الطوفان) مدينة تبلبل فيها اللغات والحيوات،وتمد مجساتها لتلامس الانسان في كونيته وانسانيته ومعارفه ونوبات عشقه، واعتقد ان هذا المشغل الفخم الذي ادرك باموك شفراته واسراره جعله اشبه بالساحر،او العراف الذي يصطنع اوهامه وتأملاته من اجل ان يكون لحظة اكتشافه تلك هي لحظة الكشفة عن شفرة اسطنبول،تلك المدينة /المكان التي سحب باموك من اجلها العالم ليجعله جوهر الشرق القابل للتفاعل والمشاركة والتبادل مع الاخر الغرب دون عقد الحروب...

ان باموك المسلم،ادرك خطورة رسالته وسط عالم يضطرب بالحساسيات، وان باموك المثقف العلماني التنويري انه يصنع مدينة استثنائية لتكون مفتاحا لكشف الطلاسم، وان باموك السياسي يهجم بشراهة على التاريخ والذاكرة ليعريهما من اخطائهما وخشونتهما باتجاه عالم يجد الكثير من عقده ومخاوفه في صناديق هذا التاريخ الطلسمي!!

ومن هنا فان فوز باموك بجائزة نوبل هو انحياز غير مسبوق لهذه اللحظة الحضارية الفارقة،وانحياز للوعي الذي اشهر كل اسلحته لينزع عن تاريخه القديم الكثير من اوهامه وضلالاته، وليجعل النص الجديد هو أحد المفلات التي يمكن ان تفل عقدا عجزت عنها الحروب والعزلات والاحتفاظ بالاسرار طويلا..

* كاتب من العراق



"بورات" للممثل البريطاني كوهين

كوميديا فجة تنتقد أعداء اليهود

بحيى الفيفي*

يبدو أن حمى إساءة السينما إلى الشعوب قد طالت أخيرا شعب كازخستان، ولكنها لم تتخل بعد عن إساءاتها المتواصلة لصورة العرب والمسلمين أيضا، أقصد هنا السينما الأميركية وبعض الإنتاجات الأوروبية غير البريئة عن المقاصد السياسية أو الدينية، وما يفعله فيلم سينمائي واحد قد يعجز رؤساء حكومات أو دول أو مجموعة جهات إعلامية عن القيام به لترسيخ صورة ما أو الدفاع عنها او تشويهها، و"بورات" من هذا النوع الذي استقطب ملايين المشاهدين لا سيما في أميركا وأوروبا، وأثار الجدل حوله ما بين مؤيد ومعارض، لكن المهم في الأمر أنه استطاع إيصال رسالته بشكل غير اعتيادي، حتى أن دولة مثل كازاخستان بكل إمكانياتها وقفت حائرة لا تملك الكثير لتحسين صورتها التي تشوهت أمام العالم.

...وتسيء إلى صورة الشعب الكزخي

اسم الفيلم كاملا "بورات: معرفة ثقافية أمريكية لصالح الوطن الكازاخستاني العظيم" ومدته ٢٢١ دقيقة، ويبدو لنا كما لو أن وزارة الإعلام الكزخية قد شاركت في إنتاجه دون أن تدري مقاصده، وهو يتناول شخصية بورات (يقوم بدوره الممثل اليهودي البريطاني ساشا بارون كوهين) وهو هنا مذيع تلفزيوني يعيش في قرية جبلية قرر أن يصنع فيلما عن رحلته إلى أميركا، واستكشافه للجوانب الحياتية والثقافية فيها ليعود بها إلى بلده كازخستان وينشر ما تعلمه، ويبدأ الفيلم كما لو كان وثائقيا، حيث النشيد الكازخستاني وصور الرئيس ومظاهر من الحياة في هذا البلد مع ظهور عناوين مكتوبة باللغة الروسية أو الكزخية، والمشاهد الأولى المصورة في إحدى القرى الرومانية، تظهر بورات بشاربه الكث وشعر رأسه المجعد وبدلته الرمادية التي ترافقه طيلة الفيلم وكأنه لا يملك غيرها وهو يقدم لنا أفراد عائلته بطريقة هزلية قاسية، ومن هؤلاء اخته التي فازت بكأس كازخستان للدعارة كما يقول، وزوجته السمينة ذات الملامح الرجولية، وتتكشف لنا مقاصد الفيلم منذ تلك اللحظات وبورات يغطي حدثا في القرية وهو مهرجان مطاردة لدمية تمثل اليهودي، وكيف يبدو رمزا للشرور.

أميركا المتحضرة والعالم المتخلف

منذ المشاهد الأولى لرحلة بورات إلى أميركا برفقة المنتج أزمات أو عظمت (الممثل كين دافتيان) تبدأ الكوميديا القائمة على المفارقة، فأمامنا شاب ريفي ساذج الملامح والحركات قادم من إحدى جمهوريات الاتحاد السوفياتي التي انفرط عقدها والتي تمثل حالة من التخلف التقني والاجتماعي، كما يظهر الفيلم، ولهذا فإن أي حركة أو نأمة أو تفكير لبورات سيبدو غريبا عن المجتمع الأميركي، وهنا سيضحك الأميركيون والغربيون كثيرا على تلك المفارقات، فيما يتحسر الكازخستانيون وأبناء العالم الثالث على التشويه الذي طال شخصياتهم.

بورات مثلا يعتقد أن المصعد في الفندق هو غرفته، ويعتقد أن كل النساء الأميركيات السائرات في الشوارع هن عاهرات، ويطاردهن بالسؤال: كم تطلبين من المال؟

ناهيك عن لقطات فظيعة حد القرف مثل أنه يستمني أمام دمية بلاستيكية "مانيكان" معروضة في واجهة زجاجية لمحل ملابس، ويتبرز في الشارع بل يغسل ملابسه

في النهر القريب. وسواء كان مثل هذا الأمر يجري في كازخستان أو غيرها من بلاد العالم الثالث مثلا، فأي عاقل يمكن أن يصدق أن مذيعا تلفزيونا قد يفعل مثل هذه الأمور إذا سافر لبلد آخر أكثر تحضرا. إن هذه المشاهد الصادمة تريد أن توصل رسالة واضحة إلى الغرب: بينكم أناس متخلفون فانتبهوا إلى تصرفاتهم وإلى الفجوة الحضارية بينكم وبينهم.

إنها رؤية عنصرية على أية حال، أما صورة اليهودي فهي تبرز من جديد حينما يحاول بورات أن يورط بعض الأميركيين في سب اليهود أو الإساءة إليهم على أساس أن هذا الأمر طبيعي في بلاده (كازخستان) وهو يقابل الكثير من الشخصيات الحقيقية كما لو أنه كما أشرت من قبل ينتج فيلما وثائقيا عن الجانب الحضاري الأميركي، وبينما يفعل ذلك بمكر أو سذاجة

أحيانا يكون قد دس السم في الدسم وورط غيره في إبداء رأيه في اليهود. إن هذا الأمر نوع من التضليل، وقد أوضح الصورة المخفية للعنصرية الأميركية وللاسامية أيضا، فيما هم في الظاهر أشد الناس دفاعا عن اليهود.

من هذا المنطلق التضليلي يبث بورات ورفيقه عظمت الحبكة المفككة التي تستهدف زيارة معظم أرجاء أميركا فيما يكتشف صورة مثيرة للنجمة باميلا أندرسون يكون عليه بعدها أن يقلب موازين رحلته من اجل الحصول عليها أو مقابلتها على الأقل.

يبدو الفيلم مصورا بكاميرا فيديو أكثر مما يبدو سينمائيا، ويحاول المخرج لاري شارلز إقناعنا بعدم جدواه كمخرج، وكما لو أن بورات ومنتجه عظمت يتسليان بالتصوير والإخراج والتوثيق لرحلتهما دون وجود فريق سينمائي محترف معهما، وهذا الأمر التقني بدا ناجحا لمن شاهد الفيلم، وربما لأجل مثل هذا التقشف والانتاج الضئيل المحمول على كوميديا الموقف والكلمة والانتقاد القاسي الذاتي وللغير بدا الفيلم مقبولا ومؤثرا في مشاهديه، فليس ثمة اشتغال كمبيوتري ولا مجاميع ضخمة ولا نجوم كبار ولا تقنيات مذهلة.

لكن المواقف الطريفة قد تضحك البعض وقد تجعل البعض الآخر يشعر بالقرف والتقزز أو عدم قناعته بها مثل الشجار العنيف الذي دار بين بورات وعظمت وهما عاريان تماما، وتلك المطاردة المفتعلة داخل أروقة الفندق، ومحاولة بورات اختطاف النجمة باميلا أندرسون بوضعها في "شوال" أثناء توقيعها كتابها، وخطاب بورات أمام جماهير الملعب وتحيته لبوش وطلبه أن يقتل كل العراقيين ولا يبقي حتى الحشرات..!

ليس جديدا على الممثل كوهين هذه الكوميديا التهكمية فهو أساسا قادم من المسرح الهزلي ويعرفه البريطانيون جيدا بعرضه لشخصية (علي جي) أو بعض أعماله التلفزيونية

ليس جديدا على الممثل كوهين هذه الكوميديا التهكمية فهو أساسا قادم من المسرح الهزلي ويعرفه البريطانيون جيدا بعرضه لشخصية (علي جي) أو بعض أعماله التلفزيونية، ولكن فيلم بورات الذي جنى إلى الآن الكثير من ملايين الدولارات والكثير من المشاهدين وضعه على الخارطة العالمية بقوة، لا سيما بقوة أدائه وقدراته التقمصية العالية للشخصيات، ولكنته الانجليزية المكسرة كما لو كان قادما أساسا من تلك البلاد. ولكن ما فائدة الفن إذا كان سيذهب في النهاية لصالح فئة دون أخرى، وللحط من فئة دون غيرها.

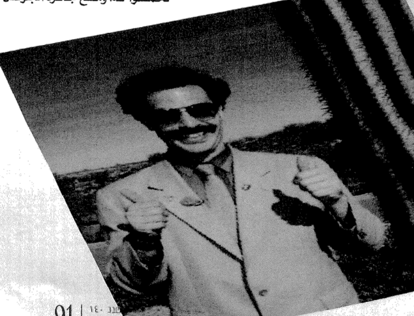
احتجاج كازخستاني وأميركي أيضا

يمكن لمتصفح الانترنت أن يجد الكثير مما كتب عن هذا الفيلم، ولكن الطريف في الأمر أن النقاد الأميركين تحمسوا له، ومنح جائزة الجولدن غلوب، وربما يأتي هذا التحمس فيما يرى عدد آخر من الأميركيين أن الفيلم فضح عنصريتهم تجاه السود واليهود، فيما اشتكى آخرون ظهروا في الفيلم من أن كوهين المنتج والممثل وفريقه قد خدعهم، وأنهم لم يتوقعوا أن يظهروا في الفيلم بهذه الصورة السيئة، وهناك تفكير من جهات عديدة لرفع دعاوى قضائية ضد الفيلم وأصحابه، ولكن من جهة أخرى وجد الكزخيون أنفسهم في وضع محرج، حتى أن رئيسهم نورسلطان نازرباييف قد صرح في موقع كزخي بالانجليزية يناهض الفيلم وشخصية بورات بقوله: "اعزائي أبناء الشعوب الغربية: هناك غضب كبير هذه الأيام في كازخستان، فلقد جعل هذا الانجليزي المسمى ساشا بارون كوهين بلدنا العظيمة أضحوكة عند بقية العالم،.. إن اسم بورات غير شائع أساسا عندنا، لقد بدونا في الفيلم شعبا سكيرا وقاسيا، ولسنا كذلك على الإطلاق، فالشعب الكزخي شعب شغيل، وهم يعملون طويلا وفخورون ببلادهم..".

الموقع ضم أيضا آراء من قطاعات منتقاة من الشعب ضد الفيلم ونقضاً للصورة التي ظهروا فيها، وثمة ملصقات وضعت على القمصان والملابس الداخلية عليها صورة بورات وعلامة ضده مثل (اكس)، وثمة دعوة من الرئيس نازاريابيف إلى الصحفيين والسياح الأميركين والغربيين لزيارة بلاده والتعرف على الحقيقة لا أخذها من الفيلم.

الرومانيون أيضا احتجوا لأن بورات صور في إحدى القرى النائية وتم استغلال الريفيين ماديا ليظهروا في الفيلم، وهم قد شوهوا سمعة الرومانيين أيضا.

نسيت أن أشير إلى الجانب الجنسي الذي طغى عبر الكلمات النابية ولقطات العري، وبيان أن بورات فحل يطارد النساء ويقطع مئات الأميال من أجل الحظوة لدى باميلا أندرسون، وكأن هذا الرجل جائع جنسيا، وقادم من بلاده ليتجاسد مع أي أمرأة، رغم أننا فهمنا منه في البداية أنه مشبع من هذه الناحية، ولكن كان لا بد أن يطال التشويه هذه الشخصية وكل ما تمثله لدى منتجها ومشاهديها من أبناء الغرب الذين لا بد أن يشهقون قائلين: هؤلاء المتخلفون نعرفهم.. إنهم عرب أو يشبهونهم تماما..!



* روائي وصحفي أردني



■ إعداد:
د. أحمد النعيمي *



«زغب أسود»

لـ «نادر رنتيسي»

عن دار ازمنة للنشر والتوزيع في عمان، صدرت مؤخراً مجموعة قصصية جديدة بعنوان «زغب أسود» لمؤلفها نادر رنتيسي.

وهذه هي المجموعة القصصية الثانية لمؤلفها، وذلك بعد مجموعته القصصية الاولى التي حملت عنوان «السرير الحكاء»، كما ان المؤلف المولود عام ١٩٧٩، يعمل في الصحافة الثقافية.

تقع «زغب أسود» في سبع وسبعين صفحة، وتضم جملة من القصص بينها: تورية، وشهوات الاذرع المقصوصة، ونقش الوسادة الباردة، والحمرة على خد العانس، ورعشات النرجس، وحب في المدينة، وغيرها.

نقرأ على الغلاف الخلفي لهذا الكتاب كلمة مقتبسة من مقالة كتبتها الدكتورة امنية امين في صحيفة الجوردان تايمز، وتقول الدكتورة امنية في ذلك: «نادر رنتيسي احد احدث الاسماء التي انضمت الى كتاب القصة القصيرة في الاردن، وقد حظيت مجموعته الاولى باهتمام العديد من النقاد ما ينبئ بأنه سيكون من اقوى الاسماء في المشهد الادبي المعاصر في الاردن».

وبرأي الدكتورة امنية فإن كتابته تتسم بالجدّة والحدّة، وتكشف عن تمكن ملحوظ من اللغة العربية، يتجلى ذلك في تعامله غير المألوف مع المفردات والتعابير، واجتراحه اسلوباً يخصه، كما يتناول في كتاباته حاجات الجسد والروح والتطلعات التي ترهق حاضر الانسان، متأملاً في المباح والمحظور، ويحفر نصه في المعاناة والألم بحثاً عن الرضا، من دون ان يسلك سبلاً معتادة لتجارب سابقة.

ويمكن القول بأن الدكتورة امنية قد لامست في كلماتها الصواب، فمؤلف «زغب أسود» يبدو متميزاً بين اقرانه ومجايليه، وذلك من خلال اختباره العميق لمضامين قصصه، وتقنياته السردية.

ويسعى نادر رنتيسي لأن يمزج الواقع بالخيال، من خلال استخدامه لأسماء حقيقية في نص خيالي، كما هو الحال في قصة «حب في المدينة» التي تبدأ على هذا النحو: «مرة قال لي زياد العناني: لا تدّخر طريقاً لامرأة الا وتطأه بقدمك اليسرى، أو اليمنى ان لم يسعفك الحال! وكان يتلو لي مقطعاً شعرياً يتبرأ فيه ممن بدل الباءة بالزواج، ويستنكر وقوفي مثل الابله عند قناة الرعشة، وسعال التلقيح!» ص٦٥.

وعلى الرغم من ان صاحب «زغب اسود» يبالغ احياناً في التعامل مع الحدث، او الشخصية القصصية، وذلك عندما يحيطها بهالة لغوية، وتناقضات اسلوبية تفوق طاقتها، مما يجعل القارئ يشعر وكأن في الامر فذلكة لغوية، فإن ذلك لم يمنع من كون قصص هذا الكتاب جاءت بلغة جميلة، وامكانيات تعبيرية مناسبة.

ويعتمد المؤلف - من جملة ما يعتمد - تقنية كسر التوقع، كما هو الحال في القصة الاولى من هذه المجموعة، وهي القصة التي حملت عنوان «تورية»، ولعل عنوان هذه القصة يشي بمضمونها.

من جهة ثانية فإن مؤلف هذه المجموعة القصصية يبدو واعياً للتعامل مع تقنيتي الزمان والمكان في القص، اما الزمان فقد اخذ ابعاداً متعددة خاصة فيما يتعلق بالاستباق والاسترجاع، بينما تراوحت الاماكن بين الأماكن المغلقة، والاماكن المفتوحة، كما حرص القاص ان يترك هذه الاماكن تعبر عن طبائع شخوصها.

وقد جاءت قصص هذه المجموعة بضمير المتكلم، مهما يشير بوضوح الى ان القاص ينهل من ذاته، وأنه راغب في الاقتراب اكثر ما يكون من المتلقي، او لعله يريد ان يكون شفافاً امام قارئه المفترض.

ولم يتخل القاص عن ضمير المتكلم حتى وهو يسرد وقائع تفوق سنه، فقد يعيدنا الى خمسة وعشرين عاماً، اي عندما كان في السنة الأولى من عمره، ويسرد قصته على هذا النحو: «هذا الواقف ابداً.. كنته قبل خمسة وعشرين عاماً، حين دعتني امرأة فقلت: اني اخاف الله.. وكنت كاذباً! بعض الحقيقة انني كنت اتشاغل بإحصاء الندب على سطح قلبي، تلك التي خلفتها دماء فاسدة اندلقت بتخطيط لم احزر للآن، وانا في الخمسين من عمري، تركيبة سياقه غير المفهوم، بل وغير المنطقي بالمرة» ص٧.

جملة القول: ان «زغب اسود» لمؤلفها «نادر رنتيسي» مجموعة قصصية متميزة تبشر بقاص قادر على انضاج قصته باستمرار.

«الرحلة في الأدب العربي»

للدكتور «شعيب حليفي»

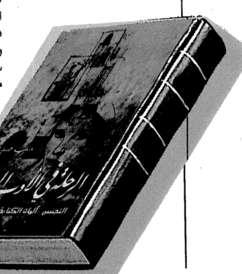
عن دار رؤية للنشر والتوزيع في القاهرة، صدر كتاب جديد بعنوان: «الرحلة في الأدب العربي: التجنس .. آليات الكتابة .. خطاب المتخيل» من تأليف الدكتور شعيب حليفي.

يقع الكتاب في (٥٧٦) صفحة، ويضم مقدمة ومدخلاً وثلاثة أقسام، حيث جاء الفصل الأول بعنوان: «تجنس الرحلة»، وضمن ثلاثة فصول هي: الرحلة: المفهوم والأسس، ومن العنصر إلى البنية، والأنواع ومرجع العين والذاكرة.

وقد حمل القسم الثاني عنوان: «آليات الكتابة في النص الرحلي»، وجاء في خمسة فصول، هي : عتبات النص الرحلي، ثم السرد وبنية الجملة، ثم البناء والخصوصية، ثم المبدأ الواقعي، ثم شعرية النص الرحلي.

وجاء القسم الثالث بعنوان: «خطاب المتخيل»، وضم فصلين، بحيث حمل الفصل الأول عنوان «الحلم»، وحمل الفصل الثاني عنو ان «العجائبي». وقد تلا هذا القسم من الكتاب قائمة بالمصادر والمراجع وملحق بيبلوغرافي.

يذهب المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن البشرية عرفت الرحلة باعتبارها فعلاً إنسانياً، في كل المراحل، وبأشكال مختلفة، حاملة تجارب وخبرات اختلط فيها اليومي بالمتخيل بتلوينات وإشارات دالة. ويمكن اعتبار القرن التاسع الميلادي بداية التأريخ للرحلات العربية المكتوبة مع اتساع دائرة التأليف في التصنيف وفي الرسائل المتصلة بالمسالك والممالك وغير ذلك، فتعددت الكتابات الرحلية في مجالات ارتبطت بتخصصات مؤلفيها في التاريخ والجغرافيا والأدب والخدمات السفارية وفي فروع أخرى مع أسماء واضحة وأخرى ملتبسة ما زال الغموض يكتنفها سواء في شخصيتها أو في رحلتها.



وقد تميزت هذه البداية - كما يقول المؤلف - بكونها مرحلة أولى ستمتد إلى حدود القرن الثامن عشر أو قبله بقليل، بما تضمنته من مستويات ونصوص متنوعة ذات منحى تاريخي وجغرافي وأثنوغرافي، وما صاحب ذلك من اثار ذاتية لافتة للنظر.

ويرى المؤلف بأن السرد العربي يشكل صورة جلية لنمو الأشكال الشفوية المتحولة إلى نص مكتوب ينوجد في حقول شتى وسط كتب الأدب المتنوعة، مؤلفات التراجم والسير والطبقات، ونصوص المقامات والأخبار، وكل التقييدات المحسوبة على التاريخ والجغرافيا الوصفية والرحلات، وأيضاً في مؤلفات الفقه وعلم الحديث وعلم الكلام. وذلك أن عملية الانتقال من الشفوي إلى المكتوب سجلت بصمات أساسية في رسم تحول استراتيجي لبناءات مشتتة تحت معطف الشعر الدافئ وأشكال صغرى لتأريخ الزمن وبعض أحداثه ضمن نسق المكتوب.

وفي الفصل الأول من هذا الكتاب يذهب المؤلف إلى أن النص الرحلي ينتسب إلى التراث النثري بشكل عام باعتباره سرداً ووصفاً يعمدان إلى صياغة مشاهد رؤيوية أو مروية أو حلمية تنحدر من ذاكرة ذات جذور في الواقع المادي.

وانتساب الرحلة إلى العلوم الانسانية - برأي المؤلف - مسألة معقدة؛ لأن الرحلة هي رحلات بحسب تيماتها وأصناف رحالاتها .. تحولت من المعيش المادي أو الحلمي - الاستيهامي إلى نص تخيلي أساسه في الحالتين التجربة «الخارجية» و «الباطنية»، وهذا التنوع يجعل الرحلة عصية على أي تأطير أولي، لكن النظر إليها من زاوية أخرى، وخاصة الجانب البنيوي، يوضح أن العناصر المشتركة بين كل هذه الأنواع - الأشكال تظل واحدة في تعددها، تتعدل أسلوبياً، وتتخذ أوضاعاً شتى في السياقات الموضوعة لها، لذا لا تخلو رحلة من سرد ووصف وتعليق من (الأنا) المحركة لكل هذه المشاهدات والمرويات والتخيلات والأحلام، مما يجعل نعت نص الرحلة: تسمية مفتوحة على احتمالات التنويع.

وفي الفصل الثاني من القسم الثاني يتبنى المؤلف الرأي القائل بأن النص الرحلي لغة وسيطة وليست مباشرة، ويرى بأن هذا النص قريب من السرود المعاصرة له التي ترعرع في حضنها، وارتوى معها من نفس المعين، وخصوصاً التاريخ، وأيام العرب، والوقائع؛ ذلك أن الخلفية النظرية التي يكتب بها كل من المؤرخ والراوي والرحالة لتعتمد اثبات يقين مرتبط بالأحداث والآخر والذات، كما ترتبط بطبيعة الادراك والتسجيل والتقرير والإخبار وعلاقة السارد بوسيطه اللغوي: السرد بالواقع.

«كائنات وكرنفال»

للدكتور «ابراهيم غبيش»

بدعم من أمانة عمان الكبرى، صدرت مؤخراً رواية جديدة بعنوان: «كائنات وكرنفال: برق ورعد» لمؤلفها الدكتور ابراهيم غبيش.

والحقيقة أن غلاف هذه الرواية يخدع قارئه، فهي ليست رواية واحدة، وإنما في هذا الكتاب روايتان: الأولى بعنوان «كائنات وكرنفال»، وجاءت في الصفحات من ٥-٨٣، والثانية بعنوان «برق ورعد»، وجاءت في الصفحات من ٨٧-١٧٦.

ولعل ذلك يشير بوضوح إلى الخطأ في غلاف هذا الكتاب، ونحن لا ندري لماذا سكت المؤلف عن هذا الأمر، ولماذا لم يكتب على غلاف كتابه «روايتان» بدلاً من «رواية»، وهو الأمر الذي يضر بهذا الانجاز الابداعي أبلغ الضرر.

وإذا تجاوزنا هذه المسألة فإن الرواية الأولى في هذا الكتاب كما الرواية الثانية من حيث الشخصيات المحورية، فالشخصية المحورية في كلا الروايتين شخصية مثقفة ومناضلة، وتقدمية، وتنتمي إلى تنظيم سياسي ممنوع، ثم لا تلبث أن تدفع ثمناً باهظاً لهذا الانتماء.

ففي «كائنات وكرنفال» نجد الراوي يملك سمات شخصية متعددة منها كونه مثقفاً، ومنها كونه يتعاطى الخمر، وتبرز سمات شخصيته من خلال علاقته بصديقته الايطالية، واسمها «أوشي»؛ لذلك نجده يقول: «تنامت علاقتي بصديقتي الايطالية أوشي. أصبح هناك من يهتم بي وأهتم به بشكل أو بآخر، غير المكتبة والموسيقى. كانت تتصل بي بالتلفون يومياً تقريباً، ونلتقي مرة أو مرتين أسبوعياً، أقوم بدعوتها مرة، وتقوم بدعوتي مرة أخرى» ص٢٧.

كما أن هذا الراوي يجد في نفسه هوى للتقاليد الغربية، ورغبة للاندماج في الحضارة الغربية والتعايش معها: «ملأت كأسين من النبيذ الأحمر لي ولأوشي، شربنا وانتشينا، قمت بمراقصتها بحرارة، ضغطت نفسي لأبدو هادئاً، وكنت قد حكيت لها حكايتي الخاصة أثناء رحلتنا الجبلية، أقصد علاقتي بزوجتي السابقة وبعضاً من تاريخي، لكن بدون تفاصيل»ص٢٨.



ونجد «أوشي» تتعاطف مع الراوي على الرغم من انتمائها لحضارة ذات علاقة معقدة وشائكة مع حضارة الراوي: «شعرت أنها تعاطفت معي، ضمتني وقبلتني كثيراً. انتشينا بالنبيذ وأنهينا الباستا، وقمت باحضار زجاجة نبيذ محلي، شربنا قليلاً منه، ثم تناولنا شيئاً من الحلوى الايطالية الجاهزة، وعدنا إلى الرقص. لم أشعر كيف توقفنا عن رقصنا الهادىء، ضممتها إلى صدري، وانتشيت بقبلة ساخنة» ص٢٨ .

وفي الرواية الثانية «برق ورعد»، نجد السرد بضمير المتكلم، كما هو حال الرواية الأولى، ولعل الكاتب قصد من هذا تقريب الشخوص والأحداث من نفس القارىء.

كما نجد الراوي في «برق ورعد» ينتمي إلى تنظيم سياسي، وقد أصبح جزءاً من هذا التنظيم بحيث لم يكن له أصدقاء من خارجه سوى صديق واحد؛ لذلك نجد الرواية تبدأ على هذا النحو: «وليد المغربي، صديقي الوحيد من خارج التنظيم، يصغرني بحوالي ثلاث سنوات. تعرفت عليه في الجامعة الأردنية، كان طالباً في كلية التجارة، وكنت طالباً في كلية التربية وعلم النفس. حينما تعرفت عليه، كان يسكن هو في جبل التاج في شقة كبيرة نسبياً، و أقيم أنا - آنذاك - في غرفة صغيرة، وحمام خارجي في جبل الجوفة.. غالباً ما نستقل السرفيس معاً حتى وسط البلد، ثم نسير من شارع سقف السيل وحتى طلعة الشابسوغ، لنأخذ الحافلة التي تقلنا إلى الجامعة» ص١١١.

والراوي في هذه الرواية مثل الراوي في الرواية السابقة يجد في الخمر ملاذاً ومهرباً، لذلك نجده بعد أن توفي صديقه وليد المغربي أو انتحر يذهب إلى البار: «دفعت بالباب الخارجي لبار السلمون، الضيق الصغير، ودخلت .. زبائن كثر يملؤون البار، ودخان السجائر مثل غيمات في الأفق. لم أجد مكاناً فارغاً على إحدى الطاولات الثلاث، وكدت أن أخرج، حينها افسح لي رجلان مكاناً ما بين المقعدين الطويلين اللذين يجلسان عليهما قبالة البار المليء بشتى أنواع الخمور وبراميل البيرة» ص١٧٤.

جملة القول: في هذا الكتاب ما يستحق القراءة، وفي لغة الكاتب وأسلوبه ما يغري الباحث بالدراسة والتحليل، لكنني أعيد التذكير بأن ثمة خطأ وقع في الغلاف الذي كان ينبغي أن يشير صراحة إلى روايتين وليس رواية واحدة.

«الخروج الى الذات»

لـ «هيا صالح»

عن دار نارة للنشر والتوزيع صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان: «الخروج إلى الذات»، من تأليف الباحثة الأردنية هيا صالح.

يقع كتاب «الخروج الى الذات: مقالات في القصة الاردنية المعاصرة» في (١٨٦) صفحة، ويضم اربعة وعشرين عنواناً تناولت الباحثة من خلالها جملة من مبدعي ومبدعات القصة القصيرة في الاردن.

ولعل اول ما يلفت نظر قارئ هذا الكتاب تلك اللغة الجاذبة المنتقاة بعناية، والتي استطاعت المؤلفة ان تمزج من خلالها بين عمق الفكرة ووضوح الرؤية، وهي لغة اقرب الى روح الابداع منها الى لغة النقد الادبي.

وعلى الرغم من ولوج الكاتبة الى عالم النصوص المدروسة دون مرجعيات مسبقة، وذلك من خلال قراءتها التطبيقية لهذه النصوص، فقد استطاعت ان تقف على قضايا نقدية مهمة في قراءتها التطبيقية هذه.

ومما يلفت النظر ابتعاد الكاتبة عن القوالب النقدية الجاهزة التي دأب بعض الباحثين الباسها للنصوص، اذ تنظر الكاتبة الى كل نص من النصوص المدروسة بما يحتويه من ممكنات التعبير، وبما يحتمله من تأويلات، وبما يحمله من رؤى للحياة والكون والوجود والانسانية دون ان تُكرهه على شيء ليس فيه، او تُلبسه لبوساً ليس له.. والمؤلفة في هذا كله عميقة الرؤيا، ثاقبة البصر والبصيرة.

وقد استطاعت الكاتبة ان تنظر في القصة الاردنية المعاصرة بعين المتابع لتفاصيلها، واجيالها، وتياراتها، وابعادها المضمونية والفنية والفكرية والرؤيوية، دون مفاضلة او انحياز.

ومن المفيد هنا ان نذكر العناوين التي احتواها هذا الكتاب، لأن فيها ما يشي بقدرة الباحثة على التقاط العناوين المناسبة للنصوص المدروسة، وهذه العناوين هي: التفاصيل المهملة اذ تشكل مادة القص، ادانة قوى الهيمنة التي تغرب الانسان عن ذاته، الذات اذ تتشظى كالمرآة، الموت بطلاً من خلف الستار، واقعية سردية تُوظف المعيش واليومي، النضج الفني وتحولات التجربة، فتنة العلاقات المبهمة بين الموت والحياة، صدمة النهايات غير المتوقعة، تجليات الموروث والبيئة الشعبية، الموت بوصفه نوماً هادئاً، قصص تستدك اخرى، الأنثى اذ تقاوم تسلط الرجل، تشيؤ الإنسان في واقع فانتازي، التجريب اغراقاً في التفاصيل، مصير البشرية في عالم افتراضي، الطفولة والكهولة اذ يتبادلان الادوار، نفض الغبار عن التجارب المنسية، رصد خيبات الانسان، تلذذ السلطة بسحق احلام ضحاياها، تصوير سردي للاخفاقات العاطفية، توظيف الموروث في بناء النص السردي، تصارع الوعي واللاوعي، وقع الخطى الذي يقود المرأة الى مشاعرها الدفينة، واخيراً: اقاصيص ترصد الخسارات العاطفية.

اما عن كتّاب وكاتبات القصة الذين تناولتهم الباحثة في كتابها، فهم: عدي مدانات، خليل السواحري، يوسف ضمرة، هند ابو الشعر، سليمان الازرعي، محمود الريماوي، جمال ابو حمدان، عزمي خميس، نايف النوايسة، بسمة النسور، ياسر قبيلات، جميلة عمايرة، احمد النعيمي، حزامة حبايب، مفلح العدوان، جواهر الرفايعة، خليل قنديل، سامية عطعوط، محمد طحيمر، اميمة الناصر، يحيى القيسي، حنان شرايخة، محمد جميل خضر، وسميرة ديوان.

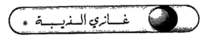
وتذهب المؤلفة في مقدمة كتابها الى الحديث عن الموقع المتميز الذي تحتله القصة القصيرة في المشهد الادبي العربي، فهي قد تمثل المنجز الاهم في هذا المشهد، وعليه فقد تكون النوع السردي الأكثر تعبيراً وملاءمة للواقع الاجتماعي والثقافي، من جهة، والأكثر استجابة لشروط الانتاج الثقافي العربي وآلياته من جهة اخرى.

جملة القول: ان كتاب: «الخروج الى الذات: مقالات في القصة الاردنية المعاصرة»، لمؤلفته هيا صالح، يعطي صورة حقيقية وواقعية للمشهد القصصي، في الاردن واذا كان المشهد القصصي الاردني صورة من صور المشهد القصصي العربي، فإن القصة القصيرة العربية درة من درر الابداع العربي.

---

* كاتب وأكاديمي أردني
ahmad__nuaimi@yahoo.com





الكتابة الشعرية الجديدة

لم تزل القصيدة العربية التي تخطت مرحلة الستينيات في القرن العشرين، مسكونة بهواجس التنقل الى (ثورات شعرية) على ذلك الغرار الذي انتج في الحقبة الستينية، وهي حقبة، غير متمكنة من دقتها التوثيقية لبدايات الانفجارالكبير في منحى سير القصيدة العربية، ومختلف على تفاصيلها، الى يومنا هذا بطريقة ساذجة.

وبقي شعراء ما بعد تلك الحقبة، أو من استلهموا فضاءاتها، في الرؤية والبناء والمضمون احيانا، هم اصحاب السيادة في الشعرية العربية، وهم أصحاب الفضل في إعادة صياغة المشروع الكبير لانتاج شعر عربي جديد ومختلف.

لم يتخطاهم بعد شعراء السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات، وما جاور هذه الحقب التي تبدو في تراكم التجربة الشعرية العربية هزيلة، وغير مقنعة في تنقلاتها واستلهاماتها الباردة، لذا فهي غير مؤثرة، ولم تقدم في حراك الفعل الشعري العربي شيئا.

لقد حقق الزمن الستيني العربي فضائل انتقاله بالوعي الثقافي العربي الى مرحلة جديدة، بفضل تنوع المناخ الثقافي آنذاك وتجاذباته السياسية، المتيقظة بكل حواسها للحوار، ولانهماك اصحاب هذا المشروع في سجالات نوعية حول مصير الامة، ونهضتها.

وفيما بعد استسلمنا لأقدارنا..

مات الرواد.. وامحت اسطورتهم من الاذهان، بل إن هجمات شرسة من مثقفين سطحيين مارست قتلهم، مستخدمة كافة الاسلحة، التي أزهق في مجالها حلم الثقافة العربي بالخروج من نفق السكونية والعجز.

وعليه.. فقد كان نصيب الشعر العربي أن يذهب الى زمن منحط، وأن تتفكك مشيئته، وينهار انهيارا مدويا، وان يفلت زمام الامساك على القصيدة أو على الشعر، حتى احتلت الرداءة نصف المساحة التي كان الشعر يحتلها في وعينا، وقتلت النصف الباقي.

فصارت القصيدة التي تقترب من هم انساني عام.. غير مرغوب فيها، والقصيدة التي تحارب على الجبهة، محرمة، وإذا تجرأ شاعر وناغى طفله يطلق عليه النار، بالمباشرة، وإذا هفت روحه الى التاريخ تستلهم بعض مناخاته، يصبح عاريا من ملابسه.

لقد خطف بعض المتشاعرين واصحاب النظريات التي تستمد قوة وجودها من قوة الهذيان الذي يطفو على السطح، الشعر العربي الى متاهة، أصبح عجزنا واضحا في فك رموزها.

وبعدها.. اختفت القصائد الجميلة التي تحرك فينا الانسان، وتمنحه ياقوتة الحب، او أرق الفقد، فلم يعد هناك قصائد يمكن ان نبعث بها الى حبيباتنا وامهاتنا.. ومعتقلينا..

ان من يتفحص ديوان الشعر العربي بعد رحيل الرواد، سيقف على رؤوس اصابعه من الرعب، فالقليل من القصائد بقيت تتغنى بالوطن، او تترنم بالأم، او تهجو نظاما سياسيا فاسدا، أو ترجم الجهل الذي نرتع فيه..

لا أتجنى على الشعراء الذين ينعتون أنفسهم بشعراء الحداثة، ولكنني وانا اتفحص ما يصلني من دواوين، لبعضهم، تهجم علي الاسئلة: أين الشعر. اين الحياة التي تتزاحم بين سطور هذا الورق.. أين الحب.. اين الالم.. أين كل تلك الاشياء العذبة التي كانت تؤرقنا ونحن نلمس ديوان شعر.. اين؟

لم تعد الكتابة الشعرية الجديدة تثير فينا عواصف الاشتهاء، وماتت فيها وقدة الرغبة التي تنهضنا من أسرة الخمول للالتحاق في مظاهرة ضد الفساد.. وكأن هناك من خدر الشعر العربي وحقنه بالهيروين.

---

* كاتب وشاعر اردني
Ghazi65__1@hotmail.com

